Poiésis

18

Arte e Criticalidade

Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte-UFF
Ano 12 - Dezembro de 2012

Editorial

Editorial

6 - Revista Poiésis, n 18, p. 6-7, Dez. de 2011

Entre as convergências passíveis de serem traçadas na produção contemporânea das artes, o caráter crítico se evidencia como uma possibilidade. Essa criticalidade, fulgurante em diferentes momentos das histórias das artes, no passado presente parece se tornar um dos alicerces da produção contemporânea. Arthur Danto sugere que os dadaístas do Café Voltaire fizeram da beleza uma "vítima sacrifical em uma guerra simbólica contra a guerra", e que somente em um ambiente em que "arte e beleza eram estimados com uma intensidade quase ininteligível para nós na atualidade pôde o antiesteticismo dadaísta ser imaginado como uma medida efetiva por aqueles que o praticaram"[1]. De acordo com o pensamento de Danto, esses artistas não tiveram dúvida em sacrificar algo vigorosamente prezado em seu tempo diante da necessidade de afirmar o sentido crítico da arte. Ao longo do século, no entanto, a aversão à beleza (*kalliphobia* para Danto) foi sendo reformatada e ressignificada, sendo capaz de gerar momentos de extrema "beleza" como, por exemplo, nas pinturas de Francis Bacon, Lucien Freud ou Willem de Kooning.

Na produção de arte recente tem se verificado certo abandono de preocupações estéticas em favor de orientações vigorosamente críticas, empurrando a arte para um novo limite no qual parece caber com maior veemência uma pergunta que tem se afirmado em sua recorrência: "mas isso é arte?" Os artistas que têm optado por práticas de arte essencialmente críticas, e de certa maneira desestetizantes, parecem reconhecer uma incompatibilidade incontornável entre criticalidade e esteticismo. No entanto, no artigo "Dos *Happenings* ao Diálogo: o legado de Allan Kaprow nas práticas artísticas 'relacionais' contemporâneas", traduzido neste número da *Poiésis*, a curadora e crítica norte-americana Gillian Sneed aponta a possibilidade de reconciliação entre criticalidade e escrutínio estético tradicional, recorrendo para tanto a autores como Allan Kaprow, Claire Bishop e Donald Kuspit .

Para enfrentar a questão central do número 18 da *Poiésis – Arte e criticalidade* -, convidamos a artista e pesquisadora gaúcha Elida Tessler que, com o auxílio dos autores convidados Eduardo Veras, Lucila Tragtenberg e Manoel Ricardo Lima, reuniu perspectivas que transitam entre artes visuais, poesia, música e crítica em formatações insuspeitadas para, fazendo nossas as palavras de Elida Tessler, "reinventar conceitos e praticar a crítica na arte contemporânea,

com todos os elementos que ela possa nos oferecer". Também é de autoria de Elida Tessler o trabalho central da *Página do Artista*, na qual a artista reúne mundos distantes, sentimentos e desejos em torno da palavra.

A seção *Conexão Internacional / International Connection* traz a contribuição de Robert L. Pincus – "The Invisible Town Square: Artists' Collaborations and Media Dramas in America's Biggest Border Town" -, que apareceu originalmente no livro *But is it Art? The Spirit if Art as Activism*, editado por Nina Felshin em 1995. O autor exerceu a atividade diária de crítica de arte para o jornal *San Diego Union-Tribune* de 1985 até muito recentemente, o que lhe proporcionou a oportunidade de conhecer como poucos a produção de arte daquele extremo sudoeste dos Estados Unidos. No artigo traduzido para o português e publicado também em sua versão original, Robert L. Pincus analisa projetos com teor altamente crítico desenvolvidos por artistas da região, com destaque para *Art Rebate / Arte Reembolso [Reembolso da Arte]*, desenvolvido por David Avalos, Louis Hock e Elizabeth Sisco em 1993, efetivando a distribuição de recursos da agência norte-america para as artes - National Endowment for the Arts –, em notas de dez dólares, entre imigrantes ilegais da cidade de San Diego.

Do lado de cá da *Conexão Internacional*, o artigo "O desapego do artista" de Luiz Sérgio de Oliveira analisa o projeto de arte *dESAPEGO* de Helio Branco, no qual o artista fluminense distribuiu notas de 2, 5 e 10 reais soltas "ao léu" em balões de gás. Para uma melhor compreensão do projeto de Helio Branco, a *Poiésis* traz o encarte de um DVD com um vídeo do projeto *dESAPEGO* editado pelo próprio artista.

O número 18 da *Poiésis* conta ainda com as contribuições de Guilherme Delgado ("Apropriação e devaneio a partir de *Objetos Sólidos*, de Virginia Woolf"), Lucas Farinelli Pantaleão e Olympio José Pinheiro ("O ciclo percepção-expressão: uma abordagem holística da realidade a partir da arte"), Mariana Rodrigues Pimentel ("As tramas perceptivas do *Zooprismas* de Arthur Omar") e Rubens Pileggi Sá ("Buscando Contornos"), além da resenha de Sabrina Sedlmayer do livro *Walter Benjamin: arte e experiência*, organizado por Luiz Sérgio de Oliveira e Martha D'Angelo, publicada originalmente no número 3 dos *Cadernos Benjaminianos* (UFMG).

A todos os colaboradores, os Editores da *Poiésis* e o Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense expressam seus mais profundos agradecimentos.

Os Editores

1 DANTO, Arthur C. "Kalliphobia in Contemporary Art". *Art Journal*, vol. 63, no. 2, verão de 2004, pp. 24-35.

Faço minhas as suas palavras: da apropriação à invenção de novos sentidos para a crítica na/da arte

Elida Tessler *

"escrever sobre o escrever é o futuro do escrever"

Haroldo de Campos

Galáxias de Haroldo de Campos é um texto para ser lido, relido, olhado, revisto, escutado, dito e, sobretudo, sempre reinaugurado. Expoente da criação literária, coloca em órbita as nossas noções acerca do que vem a ser uma obra, uma obra de arte, que reúne o universo sonoro e visual da palavra escrita, criando uma elipse de sentidos com começo e fim relativizados.

Pois estas mesmas *Galáxias* nos projetam ao futuro desde quando foram publicadas pela primeira vez em 1984, nos indicando o caráter revolucionário da linguagem quando liberta dos padrões de uma gramática severa.[1] Haroldo de Campos dedicou treze anos de sua atividade como escritor-poeta-professor para inventar um livro-viagem sem letras maiúsculas, sem parágrafos definidos, sem numeração de páginas, sem sinais gráficos de pontuação, sem subcapítulos ou mudança do estilo de fontes que pudessem guiar o leitor na cadência da leitura. Aliás, escritor e leitor aqui se mesclam na aventura de percorrer a associação de imagens criadas pelas palavras em cada um de seus fragmentos, com evocações diretas à história da literatura, à história da arte e à história da cultura em seu sentido mais amplo. "O

*Elida Tessler é artista plástica e professora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS. Realizou doutorado em História da Arte Contemporânea na Université de Paris I - Panthéon-Sorbonne (França). Foi fundadora em 1993 e coordenou até 2009, junto com Jailton Moreira, o Torreão, espaço de produção e pesquisa em arte contemporânea, em Porto Alegre. É pesquisadora do CNPq.

povo é um inventa-línguas", diz Haroldo na página em que nos apresenta o *circulado de fulô*. Inventemos então a nossa maneira de nos relacionar com o ritmo estabelecido pela sequência das palavras, com a liberdade de escolhas das referências históricas, com a sonoridade dos idiomas trazidos ao tecido do texto, com o polimento das ideias, digo, das arestas, até que estas se transformem em diamantes preciosos na construção do pensamento. Quando a relação palavra<>imagem assume sua potência medular, é capaz de criar outros horizontes prováveis para a arte.

De forma explícita ou não, parece que, quando inicio a escrita de um texto, este traz consigo o começo como medida, não como o que inaugura, mas como o que dá continuidade a uma conversa anterior, a uma fala inacabada. Eis a razão de tantas conjunções em *Galáxias,* fundando o lugar dos interlocutores no texto. Ao escrever, já estamos interagindo com camadas e camadas de textos. Em gesto arqueológico, escavamos com palavras o buraco do qual salvaremos o livro, ou a arte, seja em que suporte for.

E aqui começo a apresentação do tema deste dossiê, proposto pelos editores da revista *Poiésis*. Acredito estar correspondendo ao ensejo de verificar as relações entre a arte e a atividade crítica nela inserida quando decido colocar o foco na palavra escrita e na potência de seus deslocamentos por entre diferentes formas da criação artística. É uma espécie de arremesso. Há muitos artistas que se preocupam sistematicamente em experimentar e compreender o papel da linguagem e o seu significado no contexto das artes visuais. Joseph Kosuth é um dos primeiros e mais insistentes, criando matéria para nosso espírito investigativo. Desde o início dos anos 60, este artista vem apresentando instalações, exposições de obras em museus, galerias e espaços públicos, e ainda publicações de textos nos convocando a refletir junto com ele em torno da relação palavra<>imagem. Esta contratura, ou espécie de ajuste, é o ponto disparador da organização deste dossiê.

São dez perguntas que norteiam os últimos dez anos de minha pesquisa, seja no âmbito da Universidade, onde atuo como professora, seja no contexto mais amplo que uma produção continuada, com proposições artísticas e textos reflexivos, dispostos a discutir acerca do estatuto da presença da palavra escrita na arte contemporânea, em seus diferentes contextos. São dez perguntas que continuam a me motivar a fazer exatamente o que faço: não procurar as respostas, mas configurar distintas maneiras de apresentar estas indagações, tentando

buscar dispositivos adequados para apresentá-las a um público mais amplo. Em outro momento teremos a oportunidade de ampliar este comentário. Mas o que me interessa mesmo é evocar a palavra como matéria, a palavra como gesto, a palavra como posicionamento e como instrumento de corte, abrindo espaço entre o que se quer dizer e aquilo que é possível inscrever como discurso. E quando há a quebra do discurso? Fica o curso das coisas, o fluxo do pensamento. Eis aqui a relação mais intrínseca, na contração proposta pela aproximação palavra<>imagem. O universo da palavra é imenso. A amplitude de seus usos é incontornável. A situação específica da presença da palavra escrita em produções de arte contemporânea é o foco de interesse que eu gostaria de compartilhar neste momento. Os aspectos de sua apresentação e o contexto em que aparecem, quando analisados, trazem para mais perto de nós as intenções do artista. O suporte onde se fixam as palavras, por exemplo, é de extrema importância. Antes de tudo, o artista é um produtor de ideias, e esta é uma responsabilidade do artista contemporâneo. O espectador/leitor completa a obra, sendo que o contexto onde ela é apresentada incorpora-se ao seu significado. Não há mais como separar os elos desta corrente, já há muito apontada por Marcel Duchamp, em seu já notório texto "*O ato criador*".[2]

Em todo o caso, eis as perguntas norteadoras de minhas proposições atuais e que, de certa forma, propus implicitamente aos autores dos textos que compõem este dossiê:

1) Onde a palavra?
2) Quando a palavra?
3) Como a palavra?
4) Por que a palavra?
5) De quem a palavra?
6) De onde a palavra?
7) Para quem a palavra?
8) Para onde a palavra?
9) Pode ser qualquer palavra?
10) Você me dá a sua palavra?

A décima pergunta transformou-se em título de uma de minhas proposições artísticas iniciada em 2004, hoje assumida com um *work in progress ad infinitum*, quando optei pelo procedimento de escolher um objeto do cotidiano, um prendedor de roupas de madeira, e solicitar

ao meu interlocutor que escreva uma palavra, *a sua palavra*, em parte visível do objeto e em sua língua materna. Esta prática, iniciada no mês de novembro de 2004 em Macapá (AP), está inserida em um projeto criado por mim já há 18 anos intitulado *Falas inacabadas*, e este trabalho não tem data para ser finalizado, aspirando a um *para sempre* inerente a quem vive o dia a dia como uma vida inteira.

Uma pergunta gera outra pergunta. Na maioria das vezes em que proponho "*Você me dá a sua palavra?"* nos mais variados idiomas, surge quase imediatamente a seguinte questão: *"Pode ser qualquer palavra?",* o que já considero uma acrobacia da proposição, uma salto triplo sem rede, por tratar-se de um lance do pensamento rumo a uma possibilidade extremamente ampla. Qualquer palavra! Reforço, então, quase como um balbucio: *a sua palavra*. Como se este apontamento fosse o suficiente para sublinhar o caráter íntimo de minha solicitação, o chamamento por aquilo que vem de dentro, e que pode gerar um discurso próprio. A sua palavra, aquela que poderia identificar o sujeito, fazendo-o reconhecer em si um atributo ou um ideal. Da proa da palavra avista-se um horizonte. Qualquer palavra, quando escrita em um prendedor de roupas torna-se subitamente uma palavra especial.

Quando convidei Lucila Tragtenberg, Manoel Ricardo de Lima e Eduardo Veras para escreverem um texto direcionado a este dossiê, não me senti muito distante de meu procedimento artístico. Afinal, quem solicita um texto pede a palavra. Cada qual enviou sua contribuição em estado de suspensão, como prendedores de roupa a serem pendurados em um fio condutor. Apresentei a cada um deles a ideia de que a relação palavra<>imagem é produtora de crítica ao mesmo tempo que de obra artística, e pedi reações.

Lucila Tragtenberg, que acaba de lançar um CD intitulado "Voz, verso e avesso"[3], traz para o texto o estilo de relato, assumindo todos os passos para a criação de suas interpretações das composições musicais de Livio Tragtenberg e dos poemas e transcriações de Haroldo de Campos, processo este que durou cerca de quinze anos de trabalho. Neste artigo há algo inédito para a autora: a palavra é portadora de um gesto crítico e percorre o entrecruzamento de linguagens: as artes visuais, a música, a literatura. A presença da palavra escrita, dita, cantada, vista (no caso da apresentação gráfica do encarte do CD) e sobretudo ouvida torna-se o eixo comum de suas reflexões. Algo importante a ser comentado nesta apresentação é o fato de Lucila manter o aporte teórico e metodológico da crítica genética. Desta forma, não deixa

de nos fazer conhecer os seus documentos de processo, abrindo também a possibilidade de elaborações de novas críticas, com os mesmos pontos de partida, mas com viabilidade de criação de diferentes posicionamentos. Importante dizer, e segundo o depoimento de Lucila Tragtenberg, que o ato de escrever este texto a fez elaborar o luto da perda do amigo pela primeira vez. Quem não está mais aqui está.

Manoel Ricardo de Lima, poeta, escritor, editor e professor, parece conversar literalmente, e pelo viés da literatura, com os artistas plásticos Eduardo Frota e Nuno Ramos. São deles que vêm as palavras que parecem tocar Manoel Ricardo. Não que a palavra deva estar escrita na obra, ou moldada nas formas escultóricas de um ou de outro. É de um dizer que se trata. Os modos de uso da palavra são disparadores para as suas formas de apresentação. Como dizer aquilo que resta quando, ao mesmo tempo, é a própria palavra que sobra? Nestas produções, a palavra pode assumir o lugar do título da obra ou de uma série de trabalhos, pode ser texto escrito pelo artista ou pode estar presente na obra literária que impulsiona um e outro a continuar produzindo. Manoel Ricardo aponta-nos práticas de persistência e nos provoca a perceber a palavra como uma fala. De seus modos de uso pode surgir uma operação crítica.

Mas o que é uma fala? Uma fala é a capacidade de produzir sons em algum padrão de uma língua. Que seja! Ficaremos aqui com a analogia do som e do sentido, do ruído e do silêncio, daquilo tudo que se possa escutar a partir do esforço em fazer nascer uma ideia. Fala é murmúrio. Fala é falha. Fala é grito. Fala é criação. Neste caso, eis o que diz Nuno Ramos: *"Criar cada detalhe. Se for pendurar algo, por exemplo, criar o grampo. Se o grampo estiver pendurado no teto, criar o teto. Se for o teto de uma casa, criar a casa ou, se estiver a céu aberto, criar o céu aberto."*[4] Desta forma, e como nos diz Manoel Ricardo na abertura de seu artigo, a palavra é o que chama, é o que convida algo a existir. Mesmo que de uma forma instável, com vacilações e oscilações, como são as estruturas do artista Eduardo Frota, convocadas a dialogar ativamente com as demais formas de uso da linguagem por outros artistas e pensadores contextualizados por Manoel Ricardo. Pra este autor, *a fala é a pauta do tempo.*

Eduardo Veras compartilha conosco um exercício: abre seu artigo com a transcrição de um texto de parede anotado no âmbito de uma exposição de Joseph Kosuth em Madri.[5] A partir deste momento, abdica de qualquer inclusão de imagens nas páginas desta revista reproduzindo obras de arte. O texto é a obra e, ao mesmo tempo, gera outros trabalhos, com

diferentes autorias. Dois questionamentos essenciais: *Onde está o trabalho? Quem é o autor?* Além destas indagações críticas ao extremo, Eduardo Veras trabalha o debate em torno do duplo papel assumido por Joseph Kosuth neste contexto: ser artista e ser curador ao mesmo tempo. Mas justamente, não estaríamos todos nós, hoje, sendo pelo menos mais de um, ou melhor dito, exercendo mais de uma atividade em uma mesma proposição artística?

É muito evidente a diferença entre ser um portador de sentido ou um portador de mensagens quando se trata do potencial linguístico de trabalhos como o de Joseph Kosuth. É ele quem pergunta: *"Pode a arte expressar ou dizer tudo o que se pode dizer?"* Logo em seguida nos aponta: "*A resposta, supostamente, é sim, mas o que se pode dizer dentro da arte define, em determinado momento, a arte mesma.*"[6]

Espero que os leitores possam incluir-se nestas indagações tanto quanto eu ao usufruir das proposições inseridas neste conjunto de textos. Neste momento, somos todos "convidados e estrangeiros", apropriando-me de um dos instigantes títulos do artista Joseph Kosuth, para reinventar conceitos e praticar a crítica na arte contemporânea, com todos os elementos que ela possa nos oferecer.

Notas

1 *GALÁXIAS* foi escrito entre 1963 e 1976 e publicado em 1984 pela editora Ex-Libris**,** São Paulo**.**

2 DUCHAMP, Marcel. "O ato criador". In: BATTOCK, Gregory (org). *A nova arte*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

3 O CD *Lucila Tragtenberg Voz, Verso E Avesso, gravado com patrocínio do Programa Petrobras Cultural, ficou pronto em 2009 e será lançado em 2011. Ele tem o registro de mais de quinze anos de parceria com o músico Livio Tragtenberg e com o poeta Haroldo de Campos. Assim, as músicas que integram o repertório do Cd são de autoria de Livio Tragtenberg, sobre transcriações e poemas de Haroldo de Campos.*

4 RAMOS, Nuno. *Cujo*. Rio de Janeiro: Ed. 34,1993.

5 A exposição de Joseph Kosuth foi intitulada *Located Work (Madrid)* e apresentada na La Casa Encendida, 2008.

6 KOSUTH, Joseph. *El noveno memorando, para Invitados y Estranjeros* in: Catálogo da exposição_Invitados y Estranjeros: Terra Ultra icognita. Centro Atlántico de Arte Moderno, San Antonio Abad, 27.2.2007 – 15.04.2007. Las Palmas de Gran Canaria, Espanha. v.1, p. 23.

Voz, verso e avesso

*Lucila Tragtenberg**

Este artigo versa sobre processos de criação das interpretações trilhadas pela voz em canções do CD *voz, verso e avesso*, que reúne composições de Livio Tragtenberg e poemas e transcriações de Haroldo de Campos. Serão desveladas aproximações entre a palavra do poeta e a palavra musicada imersas em estilos musicais diferenciados. As memórias e as partituras utilizadas atuarão como bússolas, em virtude da ausência de registros escritos sobre suas interpretações. Este é inaugural.

processos de criação, palavra, canto

Parceria em palavras

Minha voz de soprano, em versos, revirou avessos a si, talhados a partir de aspectos de poemas e transcriações[1] de Haroldo de Campos e de composições musicais de Livio Tragtenberg, em um período de vinte anos de parceria com o poeta e o compositor, registrados no CD *voz, verso e avesso*.

Ao expor alguns dos movimentos e fluxos de processos de criação vivenciados por mim na construção das interpretações das cinco canções que compõem a *Suíte Qohélet* - integrante do CD *voz, verso e avesso* - , se fizeram inevitáveis algumas conexões com momentos de cooperações criativas que antecederam sua gravação. Desvelar o que se manifestou banhado na memória e nas partituras musicais onde se encontram informações musicais imbricadas às *palavras-poesia* de Haroldo. Estes serão, agora, nossos documentos de processo.

*Lucila Tragtenberg é soprano, professora da PUC-SP, pesquisadora de processos de criação da interpretação do cantor, tema do mestrado em *Canto* na UFRJ e do atual doutorado em P*rocessos de Criação* em Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

As partituras não possuem anotações minhas dos processos de criação das interpretações. Porém, a concretude da grafia de seus elementos musicais e das palavras atuaram como elemento evocador. A partir desta concretude e das informações intelectuais e sensórias advindas do fluxo da memória, pude desvelar criações e ilações vivenciadas. Temos aqui uma consonância da configuração de Salles com documentos de processo em sentido ampliado, em sua crítica de *Processos de Criação*:

> Uso o termo "documentos de processo", que não está atrelado à materialidade do registro, mas à sua função (...) para designar todo e qualquer registro que nos ofereça informações sobre processos de criação. (SALLES, 2010, p.14-15)

Adoto a intimidade da fala que busca uma conexão direta e sincera com quem aqui estabeleço contatos através da leitura, em uma tentativa de cumplicidade similar à da presença da voz oralizada-cantada, que chega de modo direto e franco aos que estão ao seu redor, e são por ela perpassados, chamados ao diálogo. Uma cumplicidade na intimidade que, própria da música, busco transportar para a palavra escrita.

Suíte Qohélet, a primeira obra do CD[2] com composições musicais de Livio Tragtenberg com poemas e transcriações de Haroldo de Campos, é composta de cinco canções com transcriações do hebraico criadas para o livro de *Qohélet* (Eclesiastes): *Eu disse para o meu coração*, *Geração que vai e geração que vem*, *Tempo de nascer e tempo de morrer*, *Vê a vida com a mulher que amas* e *Antes que se escureça o sol*. Irei percorrer elementos de suas interpretações, em referências a alguns trechos e a montagens realizadas.

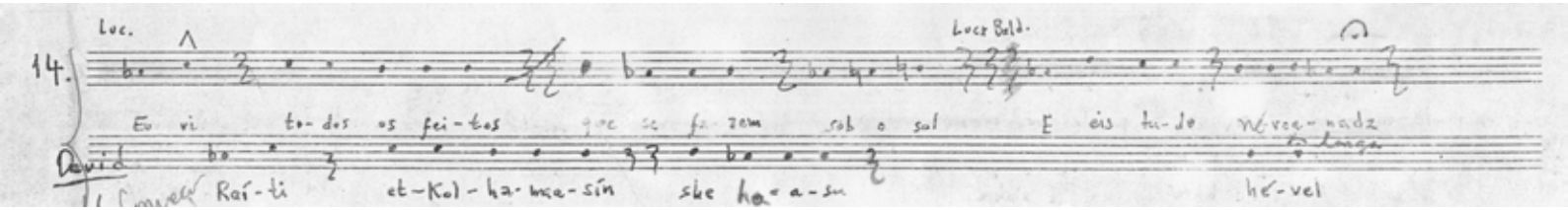
Qohélet e Bere'shit

Grande parte de *Qohélet / O-que-Sabe* (Eclesiastes)[3] foi introduzido no fluxo da música por Livio Tragtenberg, através da composição *Qohélet*. Nela, a *recorrência* em elementos musicais (uma nota, com a mesma altura e sempre com uma duração mais longa, iniciando todas as estrofes) dialoga em circularidade com o "refrão que é o *Leitmotiv* qohelético..." (CAMPOS, 1990, p. 36)[4], a excelsa transcriação de *névoa de nadas* para *havel havalim*[5]:

> A cosmologia cíclica do Cap. I; o tema da "nulificação" proclamado no refrão recorrente: *havel havalim/ vanitas vanitatum* / névoa de nadas; a insondabilidade aparentemente arbitrária dos desígnios e da obra de Elohim, que a razão causal humana não consegue devassar – outra constante temática do livro. (CAMPOS, 1990, p.17)

Qohélet, para vozes, marimba e saxofone, foi criado para *A Cena da Origem,* apresentada no Teatro Mars (São Paulo, 1989). Aí dialogava, num segundo momento, com o eco das palavras de *Bere'shit* (*Gênesis*) também transcriadas por Haroldo, que compunham o momento inicial, interpretado por Giulia Gam. O fluxo cênico subsequente à *Bere'shit*, na palavra cantada de *Qohélet*, estabeleceu momentos pontuais de simultaneidades sonoras junto a palavras faladas de *Bere'shit*, criando uma leve textura sonora de camadas de música da fala e música do canto.

A maior parte da cena sonora tecida na palavra cantada do *Qohélet* desenrolava um fluxo de vozes composto por minha voz, a do *hazan* David Kullock cantando em hebraico e do barítono Baldur Liesenberg: ora vozes individuais subsequentes, ora em duo (sonoridade vocal simultânea de dois cantores), ora o contraponto da sobreposição de duas vozes, uma em português, outra em hebraico, poucos momentos a três. A maior parte do fluxo eram vozes individuais subsequentes (pontuais sobreposições ocasionais criando breve adensamento sonoro, variação de timbres, informações inerentes à diversidade fonética da sobreposição linguística).



Livio Tragtenberg
Suite Qohélet. São Paulo, 1989.

Tal organização sequencial trouxe uma realidade que compreendi e vivenciei nos ensaios e apresentações, como numa trama colaborativa, a exemplo da passagem de bastão numa corrida. Assim, imprimi vividez ao fluxo da voz. Não através de um andamento veloz, o que seria uma interpretação mais óbvia, mas sim, estando em prontidão, ao seguir, sem pausas, o cantor anterior.

Identifico o aspecto relacional que vivenciei, interligado ao que talvez possa ser compreendido como uma aproximação de estados artísticos do cantor a um *estado de atenção*, tal como este é mencionado por Varela, Thompson e Rosch em *A mente corpórea: ciência cognitiva e*

experiência humana. Buscando ampliar os horizontes de pesquisa sobre a experiência humana, ao abraçar "as tradições não ocidentais de reflexão sobre a experiência" (VARELA et al., 1991. p.46), os autores abordam a *meditação de atenção* que "baseia-se na combinação de uma atenção unidireccionada a algum objecto e na consciencialização analítica subtil e panorâmica da mente" (VARELA et al., 1991, p. 47).

Esse *estado de atenção* se refere à qualidade na vivência artística. Minha experiência de formação técnico-vocal já me levara próxima à experiência de *meditação de atenção*. Atenção direcionada, combinada a uma consciência clara de atuações corporais abrangentes, onde o panorâmico se constitui, na realidade, no complexo, aliado à liberação da espontaneidade, impressa, assim, ao fazer vocal. Um caminho próximo ao zen experenciado por Herrigel em *A arte cavalheiresca do arqueiro zen* e Kushnner em *O arqueiro zen e a arte de viver*. O *estado de atenção* parece ter sido evocado através do encontro com a escrita sequencial de vozes, gerando a qualidade do vívido nos sons cantados.

Deste *Qohélet*, que solicitou sequenciamento e ocasionais superposições de vozes, ficou impressa, com vital interesse na construção de minha interpretação, a liberdade rítmica e dos andamentos (velocidades), uma vez que não tínhamos ritmos e velocidades escritos na partitura, apenas as alturas das notas. Ritmos e andamentos livres para criar, com as alturas e a poesia das palavras, assim como com o jogo colaborativo das outras vozes. Houve ainda uma dimensão de interação com os instrumentos. Mas essa história contarei numa próxima oportunidade.

Vida – Névoa – Nada

Vida – Névoa – Nada, dirigido por Júlio Bressane (São Paulo, 1997) trouxe à cena as palavras do *Qohélet/O-que-Sabe* interpretadas por Bete Coelho, dialogando, agora, com a *Suíte Qohélet*[6]. Esta se constitui de cinco canções sobre trechos do *Qohélet*, transformados de *A Cena da Origem* por Livio Tragtenberg, para serem interpretadas por uma voz, a minha, que soava agora em outro contexto, o da bossa nova. O instrumental circundante também se modificou. A voz estava agora no ambiente da bossa nova: piano, violão, contrabaixo acústico, percussão e bateria, acrescidos de saxofones soprano e alto.

Assim, a interpretação das peças se modificou, devido ao novo contexto estilístico-musical e à condição de linha vocal única (ausente dos diálogos com outras linhas e timbres vocais). Outra experiência, novo desafio. Pois as músicas com o estilo da bossa nova requisitaram uma interpretação compatível. E, apesar de conhecer composições e intérpretes da bossa nova, não havia ainda cantado nesse estilo. Sempre cantei no âmbito da música 'erudita' (câmara, ópera, contemporânea, experimental).

As mudanças interpretativas se deram em vários elementos. Um deles foi na emissão da voz, que busquei manter entre a colocação da música erudita e da popular, buscando uma sonoridade híbrida, não restrita à popular. Isso se deu, creio, consonante à minha experiência em música experimental. Como assinalou Bateson, informação é diferença (1986). Apenas repetir a voz da música popular não parecia estimulante. Era necessário mais informação. O hibridismo, aplicado à escolha de repertório e suas adequações vocais, fez parte do impulso de meu trabalho desde meu primeiro recital *OVNI – Objeto vocal não identificado*. Nele alinhei peças do repertório de câmara, ópera e música contemporânea, transitando entre os períodos medieval, renascentista, barroco, clássico, moderno e contemporâneo. Assim, mantive minha condição experimental e busquei uma emissão híbrida, liberando o gosto da vivência nos ajustes vocais. Esse recurso de ajuste vocal busquei em uma técnica vocal que contempla a emissão diferenciada de voz na música popular, desenvolvida (ainda que não tivesse cantado profissionalmente) com meu professor chileno já falecido, Victor Olivares. A ele devo tudo o que desenvolvi em dezesseis anos de estudo.

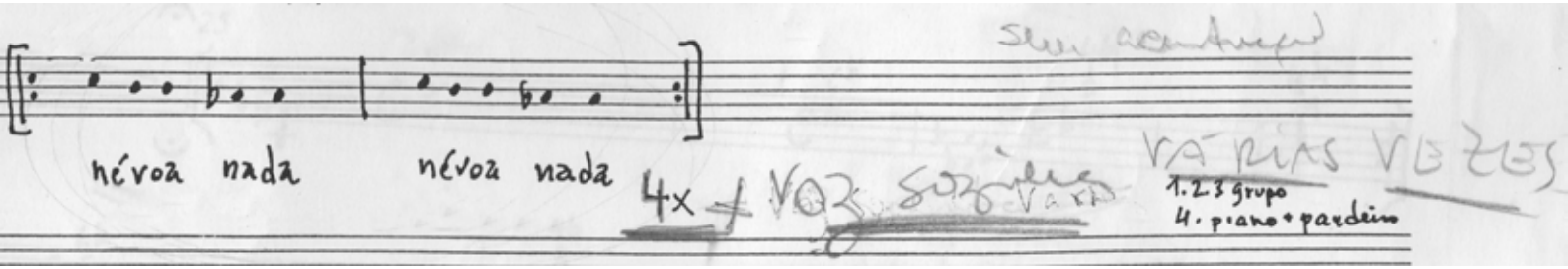
Acresce-se a solicitação do compositor para que eu criasse uma composição vocal semelhante à de Nara Leão, quase como a composição de sua personagem, para dialogar com a personagem de Bete Coelho. Com aquele recurso técnico-vocal e minha memória da voz de Nara Leão, fui às canções da *Suíte Qohélet*. Não me apressei em produzir elementos interpretativos. Segui cantando, reconhecendo as informações dessa nova sonoridade: um estilo de menor impostação, sons mais abertos, menor volume, sem as dinâmicas próprias da música romântica (arroubos indo de uma sonoridade menor para uma maior e vice-versa), que trazem uma expressão por vezes acentuada. As próprias canções, com configurações poético-musicais nesse novo estilo, me indicavam onde dar mais ou menos andamento (velocidade), quais ritmos criar (foi mantida a escrita de *Qohélet* que não determina ritmos) e expressões próprias ou não.

A bossa nova privilegia a palavra na simples apresentação, na dicção natural de seus fonemas. A palavra *se apresenta* e não *representa* uma expressão, já é a expressão. Com este estilo para as re-criações de *Qohélet* se buscou a primazia da palavra, ressaltada com a emissão vocal híbrida, que lançou o fluxo vocal no esgarçamento entre a voz de Nara Leão e uma voz mais densa, formada a partir da liberação do som vocal. E não da expressão.

Dessa primazia das palavras, aliada ao contexto estilístico da bossa, resultou uma criação especial para o final da *Canção 5*: *tudo* névoa-nada*[7]. Sua repetida variação criou um espaço de improvisação vocal, surgido num ensaio: um jogo com a ordem das palavras. A partir de *tudo* névoa-nada,* improvisei com ritmos e andamento rápidos, alternados por palavras mais lentas que seguravam o movimento e adicionavam uma expressão diferenciada:

tudo-nada-nada-névoa-nada-tudo-névoa, névoa-tudo-névoa-nada, t u d o (com duração mais longa), *névoa-nada, t u d o , névoa-nada,*

nada-tudo-nada-névoa-tudo-nada-tudo, névoa-tudo, névoa-nada.



Livio Tragtenberg
Suite Qohélet. São Paulo, 1997.

Esse tipo de improvisação é própria da bossa nova. Assim, surgiu naquele momento, naquela frase, como uma revoada de *névoa-nada*, diferente do estilo cantado em *Qohélet*. Parece que a acessei de redes de minha memória, lembranças de um jogo vocal da bossa nova, que utilizei destacando a expressão *névoa-nada.* Suas repetições terminaram por enfatizar: *tudo névoa-nada*.

CD *voz, verso e avesso*

Obtido o patrocínio da *Petrobras Cultural* para gravar o CD, Livio Tragtenberg criou os arranjos e começamos os ensaios. Foi um tempo de criação conjunta. Estávamos realizando mais um trabalho com Haroldo. Era nossa homenagem a ele, falecido em 2003.

A instrumentação de piano, sax, violão, contrabaixo acústico e percussão, tocados por Livio Tragtenberg (os dois primeiros instrumentos), Fábio Tagliaferri, Maria Clara Bastos e Betinho Sodré, manteve o estilo bossa nova na interpretação de quatro das cinco canções da *Suíte Qohélet*. Na *Canção 3*, escrita *a cappella* (sem acompanhamento), vivenciei outro momento interpretativo, ao qual irei me referir mais adiante.

A partitura da *Suíte Qohélet* manteve parte daquela criada para *Vida-Névoa-Nada*; porém, foram abertos espaços para um maior número de trechos de improvisação instrumental (percussão, contrabaixo acústico). Foram introduzidos recortes vocais no início das canções. E, numa importante mudança estilístico-vocal, suprimiu-se a "personagem" vocal Nara Leão, já que sua necessidade era apenas para a montagem de 1997. Como sempre, e inevitavelmente, continuávamos em processo de trabalho com as peças.

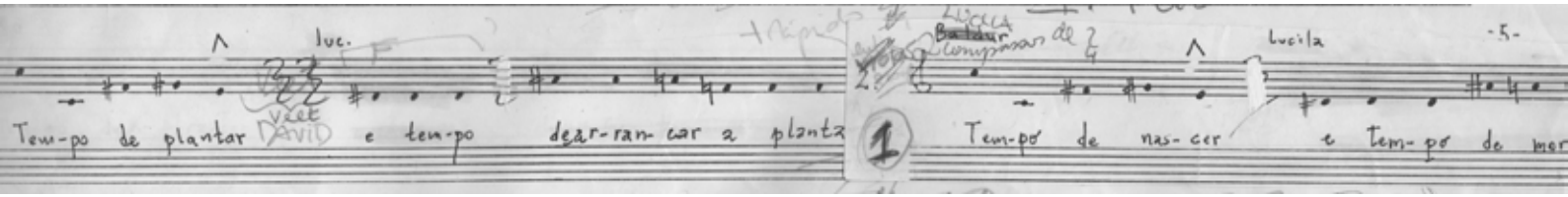
Surpreendi-me com a dificuldade de realizar a mesma música, sem o "acento" vocal que ficara registrado em meu corpo, mais do que poderia supor. Para mudar o fluxo vocal, experimentei cantar todas as peças apenas em uma vogal e com uma colocação mais "erudita" que "popular", com mais volume, como se cantasse uma canção de câmara brasileira. Imediatamente a voz ficou mais natural e meu timbre reapareceu. Precisei cantar durante algum tempo assim, gerando esse registro em hábito corporal.

O passo seguinte foi me reaproximar das transcriações, com minha voz reconquistada. Mantive a prática anterior, porém com as palavras das transcriações. Na sequência, novamente as cantei, mas com a colocação de voz híbrida entre "erudita" e "popular", me reportando imaginariamente ao estilo bossa nova e ao estilo de música de câmara. Funcionou. A imaginação e a concretude física se aliaram. Cheguei assim à sonoridade e à personalidade desejadas. Não mais as da "personagem", mas às minhas.

Comentário breve: outras peças do CD também receberam tratamento diferenciado. A instrumentação de *shamizen* e eletrônica, acrescida em *A Dama da Lua,* não estavam na primeira versão (danceteria *Dama Xoc,* São Paulo, 1987). A inclusão de uma harmônica em *Rima Petrosa I,* acentuou, assim compreendi, o prisma bucólico.

Também a *Canção 3 - Tempo de nascer e tempo de morrer* – se modificou: recebeu o diálogo com a voz em hebraico do *hazan* David Kullock, que a cantara em trecho solo na *A Cena da Origem*, mas não em *Vida-Névoa-Nada*, onde eu a cantara sozinha.

Esse diálogo se deu na gravação, diferente da montagem de 1989. No CD, os trechos em hebraico e o das transcriações foram entremeados. Em 1989 eles eram separados. Apenas a palavra *veet* (*e tempo*) era inserida por minha voz no fluxo do trecho realizado pelo *hazan*. *Veet* foi gravada diversamente, na voz de David, como um sussurro inicial na canção, prenunciando os *Tempos: Tempo de nascer e tempo de morrer* Tempo de plantar** E tempo de arrancar a planta* etc, que se seguiram cantados por mim, entremeados ainda por ele: *Tempo de nascer veet e tempo de morrer.*



Livio Tragtenberg
Suite Qohélet. São Paulo, 2008.

Na música, escrita *a cappella* para o CD, não havia o contexto da bossa. Mas procurei manter o fluxo cantado mais reto, sem acréscimo de expressões, seguindo o cantar menos apaixonado da sonoridade da "música contemporânea". Criei uma unidade, nessa recorrência, com a interpretação vocal das demais canções.

Houve, no entanto, uma ideia que serviu de pano de fundo para toda a interpretação. Ela parece ter advindo do silêncio em que se adentrou a voz, na ausência dos instrumentos. Sozinha, o diálogo da voz com o ouvinte ganhou ênfase, vivenciei a interpretação da peça em uma fala direta ao receptor.

Esse aspecto relacional me fez buscar uma doçura de fundo, uniforme em toda peça, em andamento médio (não lento, que poderia resultar um doce muito acentuado), uniforme, como um pano de fundo. Pois ao falar de tempos-de-vida-e-morte em conexão mais direta com os ouvintes, não poderia ser diferente. Tempos difíceis que busco nomear com voz acolhedora.

Afinal, todos temos, e vivemos, *Tempo de guerra* e *Tempo de paz*.

As outras canções também tiveram uma desacentuação da "personagem". Em função disso, adquiriram contornos mais tranquilos, recorrentes, como vivenciei desde a primeira delas, *Eu disse para o meu coração*. Embora em andamento mais ágil, quase alegre, operava por similaridade, tal como compreendi a partir da denominação de Haroldo do "*leitmotiv qohelético" havel havalim / hakkol hável*, transcriado pelo poeta como *névoa de nadas / tudo névoa-nada* acentuando a leveza de *hável* ou *hével,* que "significa 'vapor', concretamente (como 'vapor d'água'), 'sopro', algo evanescente, insubstancial, e só figurativamente quer dizer 'vaidade'." (CAMPOS, 1990, p. 36).

Outra mudança na *Suíte Qohélet,* mencionada acima, se refere a uma introdução vocal adicionada às canções. Ela não existia nas montagens de 1989 e 1997. Nas canções 1 e 2, ela é cantada em hebraico, pelo *hazan* David Kullock, composta de pequenas palavras centrais de seus poemas. Conversa, assim, com as canções que se seguem. A partir da *Canção 3*, esta introdução é realizada a *cappella* com a mesma estrutura dialógica em relação às canções que a seguem.

Nas *Canções 4* e *5*, ela foi composta como uma sobreposição de palavras: a palavra hebraica (masculina, voz de David) e a portuguesa (feminina, minha voz) tecem, assim, uma trama a *cappella*, adensando essas introduções em volume, timbre e sonoridade fonossemânticas diversas. Cantar em português junto à palavra hebraica foi, para mim, diferente de quando apenas ouvi minha voz em português. A hibridização com o hebraico me remeteu ao tempo do Antigo Testamento, pleno da dimensão de "sagrado", como o percebia quando participei na CJB, no Rio de Janeiro, dos estudos da Torá ministrados pelo rabino Nilton Bonder. Observei uma diferença na interpretação desses trechos junto à língua hebraica e dos trechos subsequentes das canções em português, que traziam uma flexibilização, até porque eles voltavam inseridos no contexto da bossa, o que já imprime "balanço" e flexibilidade às palavras cantadas.

A segunda canção *Geração que vai* e geração que vem* e a terra* durando para sempre e o sol desponta* e o sol e põe e ao mesmo ponto aspira* de onde ele reponta* retoma, em extensa composição, a tranquilidade que mencionei acima. Ela é longa e lenta, contrastando com a primeira, ágil e curta. Sua extensão e andamento me trouxeram de modo claro, uma fala direta, própria do contar. Mas, misturada ao cantar, resgata o âmbito da cantilena, que aumenta a duração da primeira sílaba cantada em relação às outras da frase: *Geeeeeração*

*que vai**. Esse modo de contar-cantar foi criado n'*A Cena da Origem*. Talvez em decorrência do andamento lento que dissolveu um pouco o "balanço" da bossa e da recorrência de uma duração maior nas palavras em sons iniciais das frases, pode ressurgir em alguns momentos. A tranquilidade se manteve também na primeira parte de *Vê a vida* coma mulher que amas* todos os dias* de tua vida névoa-nada****os quais te foram dados* sob o sol*. Na segunda parte dessa quarta canção, trechos evocaram uma voz mais falada que cantada. Talvez por seu caráter mais profético, advindo de predições mais difíceis: *Que não é para os velozes* a corrida* e não é para os valentes a guerra** pois tempo e acaso* se abaterão* sobre todos* e *Moscas da morte** fermentam fétidas* o óleo do perfumista*.

Em *Antes que se escureça o sol,* última canção, mantive a improvisação do trecho *tudo* névoa-nada*, não mais com o estilo de Nara (montagem de 1997), mas devido a ser muito usado na bossa. Ele se tornou, no entanto, uma citação desse estilo, apenas uma citação pessoal. O mantive ainda, pelo seu caráter enfático, repetindo muitas vezes *tudo*névoa-nada* e concluindo, de modo destacado, apenas com a voz, *tudo*névoa-nada*.

Vivenciando sons onde a palavra é reverenciada em sua limpidez, sem acréscimos de dinâmicas expressivas, compreendi sua conjunção à proposição do compositor, como sendo a busca de uma clareza na enunciação vocal, visando à compreensão do texto. Procurei me manter nesta trilha. Mas algumas vezes me vi absorta na plenitude das transcriações de Haroldo, nas evocações sonoras do hebraico, na complexidade da liberdade rítmica e de andamentos propostos pelo compositor, adensando os múltiplos momentos de criação das interpretações vocais.

O processo de ensaios e gravações transcorreu como o desenvolvíamos quando Haroldo ainda era vivo. Como afirmei acima, sempre e inevitavelmente continuávamos em processo de trabalho com as peças.

Não concluo este texto com um ponto final nesta viagem conjunta. Ela prosseguirá nas apresentações de lançamento do CD, as quais, espero, percorrerão cidades brasileiras, congregando um público de escolas e universidades, proporcionando contatos com a excelência poética e humana de Haroldo de Campos e de Livio Tragtenberg. Um trabalho em que o coração, mais que nada, transborda.

Notas

1 A transcriação, neologismo criado por Haroldo, afirma e amplia a dimensão de criação em uma tradução. O que poderia ser considerado uma falta intrínseca a um processo de tradução, a impossibilidade de verter o seu original originalmente, passa a ser uma propulsão à criação, à tradução-criação. O termo não diz respeito apenas à tradução do significado, mas ao que lhe confere sua força estética como obra e que, em sua nova língua pode também ser observado, na nova criação. Abro um espaço maior aqui para trechos da fala haroldiana: "Enfatizarei, apenas, que não busco, em minhas traduções bíblicas, uma suposta 'autenticidade' ou 'verdade' textual. Meu empenho está em alcançar em português, segundo linhas e critérios aconselhados por minha longa e variada prática de tradutor de poesia e sugeridos também pela própria natureza do original, uma reconfiguração - em termos de 'trans-criação' – das articulações fonossemânticas e sintático-prosódicas do texto de partida. Tenho por objetivo obter, através da operação tradutora, um texto comparativa e coextensivamente forte, enquanto poesia em português." (CAMPOS, 1993, p.17). Sobre o *Qohélet*, especifica "De minha parte, procurei, sempre que possível, observar o princípio de equivalência no plano lexical. Deixei-me livre, porém, para atender com certa flutuação, onde necessário, às injunções do texto de minha "transcriação" em português, sempre que o âmbito fonossemântico de minha língua me fosse propício e me sugerisse uma alternativa pertinente e poeticamente mais eficaz...". (CAMPOS, 1990, p.31).

2 As outras composições integrantes do CD não serão abordadas. Elas produziriam um número muito extenso de informações, não compatíveis com o espaço de um artigo. São elas, *A Dama da Lua*, uma transcriação do poema de Li Shang Yin, *Rima Petrosa I* e *Rima Petrosa II,* ambas de autoria de Haroldo, e *Acróstico*, com transcriação do poema de Sem Tob de Carrión.

3 O livro de *Qohélet* (Eclesiastes) parece ter sido escrito no século III a. C. Segundo Haroldo de Campos, seu nome polissêmico significa "aquele que fala perante uma assembleia (ekklesía, em grego, donde Ekklesiastés), o Pregador; (...) ou, ainda, o Sábio; nome que eu preferi traduzir por O-que-Sabe." (CAMPOS, 1990, p.19). Sobre mais informações acerca de *Qohélet*, ver *Qohélet/O-que-Sabe: Eclesiastes: poema sapiencial* de Haroldo de Campos, editado pela Ed. Perspectiva em 1990.

4 A palavra *Leitmotiv* pode ser dividida em *motiv*, que significa motivo e, *leit,* significando guia ou condutor. A tradução literal seria motivo condutor. Acabou se tornando muito conhecido pela configuração dada por Wagner, no emprego de um motivo musical (ideia musical) bem delineado, definido, que passava a caracterizar representar (e evocar em sua aparição) "uma pessoa, objeto, ideia etc., que retorna na forma original, ou em forma alterada, nos momentos adequados, numa obra dramática (principalmente operística)." (SADIE, 1994, p.529).

5 Na pg. 36 de *Qohélet / O-que-Sabe: Eclesiastes: poema sapiencial* encontram-se algumas conexões que contribuíram para a transcriação de Haroldo de *havel havalim / hakkol hável* - desvelando o aspecto de "vapor" presente em hével ou hável - como névoa de nadas / tudo névoa-nada (uma alternativa à tradução *vanitas vanitatum* – em português traduzida como *vaidade das vaidades*) e ainda, sua recorrência insistente, com efeitos de "choque", ao longo do livro (CAMPOS, 1990).

6 *Suíte* é uma forma musical, segundo o *Dicionário Grove de Música* (1994), originada no séc. XIV e nomeada pela primeira vez na Renascença. *Harvard Dictionary of Music* (1972, p. 814) a define como "uma forma instrumental importante da música barroca, que consiste em certo número de movimentos, cada um com um caráter de dança e todos com a mesma tonalidade." (*An important instrumental form of baroque music, consisting of a number of movements, each in the character of a dance and all in the same key*).

Livio Tragtenberg criou a *Suite Qohélet*, congregando cinco canções, não com a mesma tonalidade, mas com os mesmos modos hebraicos recriados.

7 O símbolo * significa aqui, a pausa de semínima escrita pelo compositor Lívio Tragtenberg na partitura. Assim, ** e ****, presentes em outros momentos citados, significam sucessivamente, pausas maiores, pois aglutinam maior número de semínimas em sequência.

Referências

APPEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*, 2nd ed. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

BATESON, Gregory. *Mente e natureza*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

CAMPOS, Haroldo de. *Qohélet, O-que-Sabe*: Eclesiastes: poema sapiencial. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. *Bere'shit:* a cena da origem (e outros estudos de poética bíblica). São Paulo: Perspectiva, 1993.

SALLES, C. *Arquivos de criação*: arte e curadoria. São Paulo: Horizonte, 2010.

STANLEY, S. (Ed). *Dicionário Grove de música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

VARELA, et al. *A mente corpórea*: ciência cognitiva e experiência humana. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.

Eduardo Frota, Nuno Ramos: palavra e modos de uso

*Manoel Ricardo de Lima**

Este pequeno ensaio parte de um problema que pode ser sugerido por Robert Musil, quando a palavra é monumento, para ler criticamente algo dos trabalhos de Eduardo Frota e Nuno Ramos em torno da palavra: modos de uso, operação crítica e derivas ao não sentido do sentido.

palavra, Eduardo Frota, Nuno Ramos, sentido, não sentido

Robert Musil, autor de *Der Mann ohne Eigenschaften* (*O homem sem qualidades*), escreve uma espécie de dicionário crítico nos relatos que compõem o pequeno volume intitulado *Nachlass zu Lebzeiten* [*Obra póstuma publicada em vida*). Um desses relatos, de uma parte do livro chamada de "Considerações inamistosas", chama-se "Monumentos". Musil arma um problema de perquirição em torno do termo e abre uma série de extensões ao sentido: numa delas diz categórico que ninguém os nota, porque "não há no mundo inteiro nada tão invisível quanto os monumentos." (MUSIL, 1996, p. 48) Esta ideia de monumento, me parece, remete também a um modo de uso e operação da palavra em torno de uma história monumentalizada que insiste numa monopolização da memória, porque a palavra é também erguida para ser vista, para despertar a atenção a algo, em algo, com algo, a palavra é o que chama, é o que convida algo a existir. Completa Musil que os monumentos

> foram erguidos, sem dúvida, para ser vistos ou, mais categoricamente, para despertar a atenção; revestem-se simultaneamente de algo que vai de encontro à atenção, a qual, obediente, escorre por eles como gotas de água sobre uma camada de azeite, sem se deter um só instante. (MUSIL, 1996, p. 48)

---

* Manoel Ricardo de Lima é poeta, professor de literatura brasileira da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO. Publicou *Embrulho e Quando todos os acidentes acontecem* (poemas); *Falas Inacabadas – objetos e um poema* (livro-transparência com Elida Tessler); *Entre Percurso e Vanguarda – alguma poesia de P. Leminski* e *55 Começos* (ensaios); entre outros.

É possível pensar que a palavra assume um dizer, a forma de uma força, aquilo que a encarna e que ela encarna, exatamente porque se modula num movimento ambivalente entre o que desperta a atenção e o que vai de encontro à atenção, entre o que erige um monumento e o que, ao mesmo tempo, pode desmanchá-lo, lançá-lo ao chão e apagá-lo. O poeta/artista visual Nuno Ramos, por exemplo, que tem esticado o seu trabalho do suporte de um espaço na geometria escalonada da arquitetura de galerias e instituições até o suporte sofisticado que ainda é o livro[1], sem perder de vista que um trabalho é também o outro, que este outro é também um mesmo, procura indicar que toda obra de arte é feita de nosso horror, como sugere Michel Deguy, e que toda palavra é *Dichtung*: o dizer, um dizer, um ter a dizer, um dizer aquilo que resta etc. Assim, é possível pensar que os modos de uso da palavra podem ser tomados como vetores que saem do sentido espremido da representação para sugerirem-se ao mundo como um objeto, uma interdição, como "associações disjuntivas", uma "extensão da fenda" ou "intervenções extensivas" (estas expressões são do artista Eduardo Frota e dão título a algumas de suas exposições)[2], mas também sempre como peças de poder. No trabalho de Eduardo Frota, outro exemplo: a palavra não comparece senão nos títulos, que abrem – por sua vez – articulações singulares, mas também ambivalentes e/ou redundantes, o que é interessantíssimo, ainda mais se pensarmos que o trabalho de Eduardo Frota se constitui em torno de uma linha da imaginação do corpo, para o corpo e com o corpo. Esta é a sua política. Uma linha que vem da tentativa de ler uma etnografia da origem de nossa cultura, quase nacional, mas tensionada também em direção ao poema moderno sem o verso, mas com o uso de uma ideia da linha. E aí tanto faz se com João Cabral de Melo Neto (a linha curta e irrespirável, a linha longa e irrespirável) ou se com Manuel Bandeira (a linha longa e aberta, a linha curta e aberta, quando a prosa não coincide mais com o romance, mas sim e também com o poema).

Esta oxigenação da forma, este gesto de levar a forma à sua exaustão ou de elaborar uma fratura no sentido por meio da própria fratura (como a leitura que Raúl Antelo faz da literatura de Oswald de Andrade, por exemplo), são apontamentos que provocam uma exasperação do sentido. Note-se que os três primeiros livros[3] de Nuno Ramos se intitulam com escavações ao diabo: *Cujo* (aquilo que não se pode dizer o nome), *O pão do corvo* (a comida para o pássaro preto, o delator, e muitas vezes o nome impróprio do urubu)[4] e *Ó* (uma invocação, e também

o círculo elíptico e santo, e, se extremo, também erótico, armado por Padre Vieira no *Sermão de Nossa Senhora do Ó*); ou seja, ao mesmo tempo, o não-sei-que-diga, o não, o sem, o cão, aquilo que não sabemos, uns furos no saber etc. Ficamos diante de um trabalho que propõe um pensamento em torno da palavra que não pode ser dita, a palavra proibida, que é toda ela apenas invocação de uma lembrança solta e diabólica, mas também da palavra que é título, cabeçalho, lugar da atenção, exposição e deriva do sentido.

Seguindo, Musil ainda lembra que há monumentos vigorosos e outros que ainda são a expressão de um pensamento e de um sentimento vivos, mas que o ofício de grande parte dos monumentos comuns é, sem dúvida, o de invocar uma lembrança ou de chamar a atenção. Ou seja, Musil não capitula, porque para ele ao chamar a atenção o monumento se dá a ver na impressão de um sentimento piedoso, numa crença de que ele é de alguma forma necessário. E aí, completa, é que o monumento fracassa, que ele afugenta aquilo que deveria atrair:

> Impossível dizer que não os percebemos; deveríamos dizer, isto sim, que nos passam despercebidos, que escapam aos nossos sentidos: é uma qualidade totalmente positiva, que tende para o ato de violência!
> Ora, para isso há uma explicação possível, por certo. Tudo que é duradouro perde seu poder de impressionar. Tudo o que constitui as paredes de nossa vida ou, por assim dizer, os cenários de nossa consciência perde a capacidade de representar algum papel dentro dessa consciência. Ao cabo de poucas horas deixamos de ouvir o barulho incômodo e permanente. Os quadros pendurados nas paredes em poucos dias são absorvidos por elas; é muito raro que alguém pare diante deles para admirá-los. Livros, lidos pela metade e dispostos entre as magníficas fileiras de volumes da biblioteca, nunca mais voltarão a ser lidos até o final. De fato, às pessoas sensíveis basta a aquisição de um livro cujo início lhes agradou, e elas nunca mais voltarão a tê-los nas mãos.
> [...]
> Quando temos as melhores intenções para com os monumentos, é inevitável que cheguemos à conclusão que eles, em contrariedade com a nossa natureza, nos apresentam uma reivindicação legítima cujo cumprimento só se dará em estabelecimentos muito especiais. Seria um crime se quiséssemos adaptar as placas de aviso para caminhões de uma forma tão discretamente monocromática como a dos monumentos. Até as locomotivas produzem sons estridentes e desconcertantes, e mesmo às caixas de correio damos uma cor atrativa. Numa palavra: os monumentos, assim como nós, deveriam se esforçar um pouco mais. (MUSIL, 1996, p. 49-50)

A palavra, pois, se um monumento, comparece como um apontamento de nosso fracasso, de nossa falta de esforço com a linguagem – a linguagem é o lugar da atenção, disse Blanchot –, de nossa situação sempre desesperadora: quando a prosa cai onde e para onde cai a prosa, por exemplo. Porque é diante da palavra que nos postamos ao cruzar com os

carretéis enormes ou com longos tubos fura-mundo e *desangulados* de Eduardo Frota, esta linha invisível de uma escultura depois do verso que constitui qualidades de intervenção desagregadoras, e não apenas expositivas, mas sugerindo outra "topologia simbólica do espaço expositivo" com "brechas, atravancamento, amontoado, distanciamentos, vazios, viscosidade, o escorregadio ou inclinação." (HERKENHOFF, 2006, p. 18) O que nos resta, nesse tempo de ínterim, de espera, sempre, é dizer o que resta. Ficamos entre o que se diz e o que se compreende do objeto, entre o que se diz e se escreve do objeto, quando o que se diz e o que se escreve e o que se compreende é o objeto que temos. Para Benjamin, isto seria a semelhança imaterial da linguagem. Raúl Antelo chama atenção que toda ideia da significação que procura armar um saber histórico efetivo vem primeiro como um vazio; diz ele que todo valor, ao se construir como um quebra-cabeças de peças alheias numa lógica dispersiva, inscreve-se na ordem do acaso.

Esta lógica dispersiva, inscrita no acaso, se não é um procedimento de trabalho, é ao menos o monturo das narrativas como um problema filosófico que Nuno Ramos procura em seus três primeiros livros. No primeiro deles, por exemplo, *Cujo*, todo composto de fragmentos de anotações dispersas e ao léu, numa compósita de linhas curtas e irrespiráveis, linhas longas e irrespiráveis, linhas curtas e abertas, linhas longas e abertas, quando a prosa não coincide mais com o romance, mas sim e também com o poema, como um poema, o pequeno fragmento inicial aponta para um ato, um gesto, um mover-se do corpo em direção ao vazio da atenção com a linguagem, quando sugere que

> Pus todos juntos: água, alga, lama, numa poça vertical como uma escultura, costurada por seu próprio peso. Pedaços do mundo (palavras, principalmente palavras) refletiam-se ali e a cor dourada desses reflexos dava uma impressão intocada de realidade. O som horrível de uma serra saía de dentro da poça e completava o ritual, como uma promessa (pela qual eu esperava, atento) que fosse conhecimento e revelação. Foi então, como se suasse, que algumas gotas apareceram em sua superfície e escorreram, primeiro lentas e depois aos goles, numa asfixia movediça que trouxe o interior à superfície e desfez em pedaços a suspensão e a paralisia. E feita sujeira, aos meus pés, era um lamento do que eu tinha visto e perdido. (RAMOS, 1993, p. 9)

São esses pedaços do mundo, de mundo e no mundo, as palavras, que – no trabalho de Nuno Ramos – aparecem numa fulguração de seu uso como a constituição de uma pele. Uma pele que é também transparência, quando o sentido escorre numa superfície sem fundo e infinita até tentar esmaecer atenuada numa interfície oscilante. Há uma precisão no trabalho:

"Inventar uma pele para tudo", (RAMOS, 1996, p. 19) diz ele. Mas ao mesmo tempo, afirma: "Não consigo passar da pele". (Idem) Esta sugestão de uma superfície do sentido e para o sentido, quando é o disforme que organiza tudo e pela borda – como, por exemplo, "criar um céu aberto", "a pele do coelho sem o coelho dentro", "enxugar os fósforos", "osso feito de carne" etc –, se encontra com a tentativa de busca do tempo perdido moderno da nossa "fração correta de fracasso" e, principalmente, da tentativa de *começar* a invadir uma *interfície*, como um gesto político: "Comecei a arrancar a pele das coisas." (RAMOS, 1996, p. 29) O que sobra depois disso é uma sucessão contraditória de acidentes monótonos e uma pergunta aflita: "Aflição diante das coisas que duram. *Para quem* elas duram?" (RAMOS, 1996, p. 31) Robert Musil convida a que se repare na duração das coisas que encontramos pelo caminho, se pergunta qual o motivo de erguerem-se monumentos aos "grandes homens" se as coisas são como são, e refuta: "Parece um primor de maldade. Já que ninguém lhes pode mais prejudicar em vida, mergulham-nos num mar de esquecimento, com um monumento ao redor do pescoço." (1996, p. 51) Se a palavra-monumento é uma coisa que dura, e aflige e mata, a proposição de romper a sua superfície e encontrar-se com sua *interfície* – como está no trabalho de Nuno Ramos – é também, como indica Raúl Antelo, uma possibilidade para que se possa pensar a história como uma aceleração de leituras, e melhor: "ler o presente como se fosse passado, o contexto como se fosse texto, atentando, em todo caso, para aquilo que não foi observado: o tempo perdido (memória ou utopia)...". (ANTELO, 2001, p. 95)

Uma reinvenção do tempo perdido da palavra, assim, uma ficção da história a partir dos modos de uso da palavra, como uma persistência. Eduardo Frota, de outra maneira, já disse que seu trabalho "parte para um intraduzível em poucas ou muitas palavras nesse mundo de voo alto e baixo, fundo e raso da existência." A palavra, pouco ou muito, aparece no seu trabalho como algo que nomeia o inominável, porque estamos diante de uma forma extensa da própria forma, um descabimento, uma forma esticada, que redesenha a pulsão erótica. A forma, ali, é também uma tentativa de procurar sua própria nudez, uma escultura de formas vacilantes, que se desestabiliza por dentro, que insiste em devolver o erótico à esfera conjunta do sagrado e da morte, do sacrifício e do divino como só se constituísse numa "zona de lama preta" (a expressão é de Joaquim Cardozo) de uma experiência que parece sempre a-humana, além do

humano, do fora. Nesse tempo agora, não só como uma vacilação ou oscilação de uma deriva do sentido ao não sentido que a palavra toma e elabora, mas também uma devolução da pele, a ruga (Nuno Ramos), e uma devolução da tripa, a fenda (Eduardo Frota).

Ora, isso comparece também nos outros livros de Nuno Ramos. Em *Ó*, por exemplo, desde o índice num acompanhamento dos títulos com suas séries desvalidas em coisas como "Tocá-la, engordar e pássaros mortos", "Galinhas, justiça", "Recobrimento, lama-mãe, urgência e repetição, cachorros sonham?", "Epifania, provas, erotismo, corpo-sim, corpo-não" etc, até a intersecção de passagem impenetrável de um tema a outro por dentro das narrativas quando elas tentam seguir o movimento sugerido por seus títulos. Em *O pão do corvo*, noutro exemplo, há um caráter de silêncio, susto e pasmo entre a mudez e a fala da palavra. Como está na mais que bonita narrativa intitulada "Eu peço ao vento": a conversa deliberada entre um leão e uma leoa quando estão muito longe um do outro, como uma fala perdida e solta no tempo, em que não há escuta, mas entendimento a partir do silêncio, de uma ferida aberta e sangue. Há um pedido ao vento e ao vá (imperativo que se nomeia numa substantivação) que levem ao outro uma pequena fagulha amorosa de espera e compreensão da falência da ajuda e da morte. Com José Gil é possível chamar a isto de uma "zona de iminência da irrupção da palavra." (GIL, 2005, p. 25) E isto pode ser pensado a partir do que ele propõe, que esta zona teria a ver com um costume egípcio entre a mudez da morte e a nova fala do outro mundo, quando num dos ritos de passagem se abria a boca e os olhos do morto. Diz ele que esta zona demarca a impregnação da imagem não designada ainda pela linguagem, a imagem sem nome, a imagem-nua. Como me parece está também no trabalho de Eduardo Frota e suas variantes de tentativas em nomear suas exposições a partir do quanto exaure da forma até deixá-las em estado de abandono, plenas de vacilação. Há algo do dizer que escapa por definição à palavra, nos lembra José Gil, "nem por isso uma imagem-nua deixa de querer absolutamente falar." (2005, p. 25)

Parece que a palavra entre o pouco uso de Eduardo Frota e o muito uso de Nuno Ramos se estabelece aí, nesses trabalhos, numa zona de iminência como uma operação crítica, logo política, de seus modos de uso. Isto se imprime, por fim, seguindo Valère Novarina, um pensador de teatro, esta fúria em direção ao ver (théa), quando nos coloca espectadores ativos exatamente diante da palavra, mas como uma *fala*. Ele argumenta que todo real é falado, que

é sobre a fala que repousa a matéria[5], que a fala é a pauta do tempo. Diz ele que nada é sem voz e que todo visível é falado porque nada é sem linguagem. Recupera o princípio de que é a palavra que *chama* as coisas, que ela nos avisa que as coisas faltam e que, assim, ao chamá-las mantêm juntos o seu ser e seu desaparecimento: "Nós levamos o mundo na nossa boca ao falar." (NOVARINA, 2009, p. 19) e "O mundo aparece de um desaparecimento; é ao nos faltar que o real está diante de nós. [...] Em si mesma, a matéria não é nada. Ela é apenas uma linguagem feita de coisas." (NOVARINA, 2009, pp. 20-21) Esta imposição do mundo como algo chamado pela palavra, da palavra como *fala*, amalgama-se à *ruga* e à *fenda* (mas não só) e sugere aos seus modos de uso – numa operação crítica em torno do não sentido do sentido – um ver: quando dizer é ver, quando ver é o dito. Se do objeto à palavra como objeto, se dar palavra ao objeto e à sua *objetualidade*, se a palavra como presença-ausente de si mesma e à "súbita densidade da vida".

Notas

1 Basta ver a primeira edição de *Cujo* (1993], o primeiro livro de Nuno Ramos, feito com papel-bíblia, especial e transparente, a capa em Couché Reflex Matte, com 150 exemplares numerados e assinados por ele. O conceito e o procedimento da *transparência* denunciam um caráter fundamental desse livro como uma zona de contato em torno da palavra como *superfície* e *interfície*. Há, ainda, outra edição do mesmo livro pela Editora 34, mesmo ano, feita de forma mais simples e padrão, para ser comercializada e, obviamente, com o desaparecimento dessa questão.

2 Eduardo Frota tem usado esses títulos como um desdobramento do corpo desejoso e alucinatório que ele persegue para tensionar a história da arte e algumas questões em torno do pensamento da arte no Brasil; assim, repete insistentemente como se fossem termos de composição e os rearma outra vez como vertigem, sem parar, construindo assim séries numeradas de trabalhos para exposições diferentes. Como, por exemplo, a exposição realizada no ano 2000, no Torreão, em Porto Alegre, que se intitula "Espaço e Sentido/Intervenções Extensivas" e faz parte da série *Intervenções Extensivas*;ou a exposição intitulada "Intervenções em Trânsito", realizada no MAM, do Rio de Janeiro, em 2006, que faz parte da série homônima.

3 Optei por não incluir o quarto livro de Nuno Ramos, *O mau vidraceiro* (São Paulo, Globo, 2010], porque nesse momento o livro não me parece ainda articular os problemas que me interessam pensar aqui nesse texto.

4 Na 29ª Bienal de São Paulo, Nuno Ramos expôs um trabalho intitulado *Bandeira Branca* com três urubus vivos e engaiolados junto a três enormes esculturas de areia preta aparentemente frágeis com caixas de som de onde se ouviam as canções "Bandeira Branca", "Boi da Cara Preta" e "Carcará". Este trabalho rendeu uma série de questionamentos quase absurdos e um corajoso e convicto texto de Nuno Ramos na *Folha de São Paulo* (Caderno Ilustríssima, 17/10/2010] em resposta aos abusos da palavra frágil contra o seu trabalho e seu projeto político em torno de um pensamento para a arte.

5 Carlos Drummond de Andrade faz essa passagem de uma forma muito interessante: no poema "Mãos Dadas", de seu terceiro livro, *Sentimento do Mundo* (1930): no final do poema aparecem os versos "O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, / a vida presente." No seu livro intitulado *A vida passada a limpo* (1958], no poema "Nudez", ele escreve um verso que refaz o percurso da série tempo, homens e vida presentes, 20 anos depois: "Minha matéria é o nada". Além da trajetória insuspeita dos versos, a elaboração de uma linha mais tensa em direção a uma genealogia do esvaziamento do sentido.

Referências

ANTELO, Raúl. *Transgressão e Modernidade.* Ponta Grossa: UEPG, 2001.

DEGUY, Michel. *Reabertura após obras.* Trad. Marcos Siscar e Paula Glenadel. Campinas: EdUnicamp, 2011.

FROTA, Eduardo. *Catálogo, Intervenções Extensivas X.* Vila Velha: Museu da Vale do Rio Doce, 2006.

GIL, José. *Sem título – escritos sobre arte e artistas.* Lisboa: Relógio D'água, 2005.

HERKENHOFF, Paulo. *Texto Crítico,* em FROTA, Eduardo. *Catálogo, Intervenções Extensivas X.* Vila Velha: Museu da Vale do Rio Doce, 2006. (p. 05 a 18]

MUSIL, Robert. *O melro e outros escritos de obra póstuma publicada em vida.* Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

NOVARINA, Valère. *Diante da palavra.* Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

RAMOS, Nuno. *Cujo.* São Paulo: Editora 34, 1993.

_____. *O pão do corvo.* São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. *Ó.* São Paulo: Iluminuras, 2008.

Outra volta no parafuso conceitual: Comentário sobre *Located Work (Madrid)*, uma curadoria de Joseph Kosuth (2008)

*Eduardo Veras**

O presente artigo procura examinar como questões caras à arte conceitual dos anos 60 e 70 se desdobram na contemporaneidade. Temas como a indagação sobre a natureza geral da obra de arte e o problema da autoria são discutidos a partir da exposição *Located Work (Madrid)*, realizada na Espanha, em 2008, sob a curadoria de Joseph Kosuth. Ali, ele apresentava uma série de instruções para que seis jovens artistas trocassem instruções entre si na tentativa de materializar obras de arte.

arte por instruções, arte conceitual, Joseph Kosuth

Faça algo errado e diga que fui eu que mandei fazer.
-- Jorge Menna Barreto[1]

Um artista dá instruções para que um segundo artista dê instruções para que um terceiro artista dê corpo a uma obra de arte. O conjunto inicial de comandos ocupa toda uma parede da sala de exposições. Em letras graúdas, muito elegantes, logo à direita de quem entra, lê-se:

* Eduardo Veras é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professor no Curso de Realização Audiovisual e no Curso de Comunicação Social da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos).

> Instruções
>
> Parte I. Descreve em um parágrafo uma obra tua para que outra pessoa a elabore. Essa descrição deve ser redigida de maneira que o parágrafo funcione como um conjunto de instruções para fabricar a obra. A descrição deve ter o maior nível possível de detalhes, mas os materiais e processos devem ser facilmente acessíveis, não muito especializados nem caros. A obra proposta nas instruções deve estar na linha de tua própria produção como artista.
>
> Parte II. Agora, entrega isso ao curador. Ele te proporcionará um parágrafo similar ao teu, escrito por outro dos artistas participantes.
>
> Parte III. Uma vez que disponhas das instruções para fabricar uma obra de arte, tua tarefa consiste em elaborar uma peça que se aproxime, tanto quanto possível, das instruções que recebeste. No caso de as instruções serem vagas ou contraditórias, deves interpretar as intenções do artista.
>
> Parte IV. Escreve dois parágrafos. No primeiro, descreve o melhor que possas o significado da obra para a qual redigiste as instruções. No segundo parágrafo, escreve um texto com uma descrição do que, na tua opinião, significa a obra que fabricaste a partir das instruções que recebeste.

Na sequência, ao longo da galeria, o visitante se depara justamente com seis enunciados para a confecção de obras de arte. Diante de cada um, aparece materializado o trabalho correspondente, e, junto de cada uma dessas duplas de enunciado-e-obra, eis os dois parágrafos em que se discorre sobre seus supostos "significados".

O conjunto inicial de instruções é criação do artista norte-americano Joseph Kosuth. Para acatar suas proposições, ele convidou seis jovens artistas, todos eles de língua espanhola, sendo apenas um deles nascido na Espanha. A exposição, intitulada *Located Work (Madrid)*, foi apresentada em La Casa Encendida, reputado centro cultural madrilenho, entre fevereiro e março de 2008.

O mexicano Hisae Ikenaga (n. 1977), atendendo ao pedido de Kosuth, pediu que um de seus colegas artistas construísse uma cama a partir de uma mesa e quatro cadeiras. Sua intenção – explicou ele – era criar um objeto a partir de outros sem que os originais perdessem seus atributos. O venezuelano Alexander Apóstol (n. 1969), designado para fabricar a cama sugerida por Ikenaga, deu instruções para a realização de um vídeo que deveria trazer frases feitas sobre pontos turísticos de Madri, sendo que tais frases teriam de aparecer nas vozes de imigrantes marroquinos, colombianos, equatorianos, romenos. Solicitou ainda que aquele que rodasse o vídeo tratasse de lhe dar um título. Ikenaga produziu (e batizou) *Spain is different*.

Busto Bocanegra, da comunidade autônoma da Cantábria, no norte da Espanha, o mais jovem

do grupo (n. 1984), preparou instruções bem abertas, prevendo a musicalização de um texto (a ser redigido ou já existente, e sobre qualquer assunto). No parágrafo destinado ao que seria o significado de suas pretensões, mencionou a ideia de que "a arte é uma disciplina alegre" e citou seu interesse em estimular a experimentação, "sem dominar o discurso do outro". Como resposta, o mexicano Mario Aguirre (n. 1966) montou um karaokê em que, sob diferentes ritmos e arranjos, o público é convidado a cantar o *Hino da Internacional Comunista*.

Como proponente, Aguirre foi extremamente minucioso: definiu o título do trabalho, *La anomalia del Pêndulo de Foucault em el Norte (observe como se mueve el mundo)*, especificou os materiais, indicou sites por meio dos quais se poderia encontrá-los e explicou passo a passo como deveria ser feita a montagem da instalação, com a reprodução de um mapa do Hemisfério Sul anterior a 1850, uma projeção em vídeo deste mesmo mapa e um saco de boxe, no qual se lê, em inglês, "Hit me" (bata-me), convidando os espectadores para que de fato soqueiem o saco, fazendo com que a projeção do mapa venha a rodopiar sobre o mapa.

Sandra Gamarra (n. 1972), de Lima, Peru, propôs que, a partir de um determinado catálogo de arte, um artista selecionasse todas as imagens em que aparecesse a figura de um círculo. Com uma folha semitransparente e o auxílio de um carbono usado, o "fabricante" deveria reproduzir as páginas e apresentar a reprodução ao lado do original. A mexicana Ximena Labra (n. 1972) foi a encarregada.

Por seu turno, Ximena propôs que, durante uma semana, uma pessoa registrasse todas as instruções que recebesse, instruções provenientes tanto de seres humanos quanto de máquinas ou "qualquer outra circunstância da vida cotidiana", sem importar o meio de onde viessem: se escritas, faladas, simbólicas, auditivas, visuais, implícitas. Ximena encerrava suas instruções pedindo que o artista convidado escolhesse a melhor maneira de apresentar seu "manual de instruções semanais". Designada para executar o trabalho, Sandra levou ao espaço expositivo grande quantidade de papeizinhos em branco, como que sugerindo aos visitantes que pusessem em prática, eles próprios, o que era pedido por Ximena.

Nas partes e no todo, *Located Work (Madrid)* sugere estimulante série de questões. No cerne, aparentemente, estaria o debate sobre a natureza mesma da obra de arte – e nossas sempre vãs tentativas de tentar defini-la. A discussão, porém, talvez se estenda para além dos discursos filosófico-conceituais que já vinham quase que prenunciados nas instruções

Joseph Kosuth
Foto: Stefan Römer, 2005.
Fonte: http://www.terminartors.com/files/artists

de Joseph Kosuth, aqui no duplo papel de artista e curador. Este artigo pretende justamente apontar temas – distintos, quiçá divergentes – que se insinuam a partir do projeto curatorial e, por outro lado, de certas respostas dos jovens artistas que foram chamados pelo curador. O contraponto talvez não só ilumine as possibilidades de leitura da mostra madrilenha, mas, com sorte, ajudará a pensar como certa arte de hoje retoma e atualiza temas em curso desde pelo menos os anos 1960, época em que Kosuth fixou-se como um dos marcos de referência da chamada arte conceitual e das querelas sobre a veia ontológica da arte.

Uma primeira questão que emerge do que se apresentou até aqui implica o que seria uma investigação de ordem, digamos, sintática:

– *Onde está a obra?*

A pergunta sobre o *lugar* da obra se faz presente desde o título da mostra erguida em La Casa Encendida: *Located Work* (trabalho localizado). O visitante mal circula pela sala e já se pergunta: onde exatamente se encontra o trabalho? O próprio Kosuth encarregou-se de estampar a questão em texto que precede a mostra, na parede da antessala de La Casa Encendida. Anotou ele: "A primeira pergunta deste projeto é 'Onde está a obra?'".

O trabalho, obviamente, não se resume às seis peças que são apresentadas como "obras de arte", aquelas que têm uma presença material – sólida, objetiva, inegável – no espaço da exposição. Estaríamos reduzindo a potência do projeto como um todo e a potência das próprias criações tomadas individualmente se nos restringíssemos a nomear como *trabalho* apenas o que se configura como *objeto de arte*.

Também não seria o caso de tomar por trabalho apenas as instruções para que as obras viessem a se realizar. Igualmente não basta imaginar que tudo, desde a elaboração das primeiras instruções até os comentários finais de cada artista sobre os "significados", constitua um *único* trabalho, cujo autor seria precisamente Joseph Kosuth.

Located Work (Madrid) é todas essas coisas ao mesmo tempo.

O trabalho está nas instruções iniciais de Kosuth e, ao mesmo tempo, nas instruções dos artistas por ele convidados. Também se encontra no processo de seguir as instruções e confeccionar as obras, assim como nos objetos resultantes dessa ação e na explicitação do que isso poderia significar. O trabalho está, pois, simultaneamente, em cada ponto e no conjunto reunido sob o título de *Located Work (Madrid)*.

O que parece limitador é querer localizar o trabalho em apenas uma dessas instâncias. Sua qualidade maior revela-se, sem dúvida, no jogo de ambiguidades que desafia a lógica consensual. É como se o trabalho se localizasse na constante ambivalência entre as partes e o todo, ora em um ponto, ora noutro. Ou ainda: em todos da mesma feita.

Mas há, quem sabe, uma questão anterior a esta sobre o lugar do trabalho. Ei-la: "O que estimula Kosuth a interrogar-se (e nós com ele) sobre o lugar do trabalho?". Essa indagação requer uma contextualização, ainda que breve, no passado histórico.

Nascido em 1945, na cidade de Toledo, no estado norte-americano de Ohio, Kosuth lançou-se, ainda muito jovem, na década de 1960, a um exame filosófico do que seria a natureza da arte. Inspirado por Hegel, quis discutir filosoficamente a arte em si mesma. Na linha de Wittgenstein, investigou a noção de arte como proposição linguística. Isso ficou evidente, entre 1965 e 1969, em obras como *Uma e três cadeiras* e suas muitas variações (*Uma e três mesas*, *Um e três martelos*, *Um e cinco relógios*) e na série *Arte como ideia como ideia*, em que Kosuth expunha tão somente cópias xerográficas de definições pinçadas do dicionário para palavras como "água", "branco" e outras um pouco mais abstratas, como "significado", "nada" e, obviamente, "arte".

À mesma época, em textos e entrevistas, sobretudo no artigo "Arte depois da filosofia", que ficaria célebre, Kosuth pretendeu afirmar uma condição universalista da arte conceitual. Rejeitava a condição essencialista e única que os críticos formalistas tanto louvavam no expressionismo abstrato e propunha que a "ideia de arte" e o "trabalho de arte" seriam a mesma coisa. Não só isso: a "ideia de arte" e o "trabalho de arte" seriam a própria arte. Proclamava Kosuth: "(...) a arte só existe conceitualmente" [2].

O artista de Ohio fez parte de uma geração que muito abertamente se insurgiu contra o que vinha consagrado pela geração anterior. Ao revisar o "breve século XX", aquele que se inicia em 1914 (com a Primeira Guerra) e que finda em 1991 (com a Guerra Civil da Iugoslávia), o historiador britânico Eric Hobsbawm qualifica os anos 1960 como "radicais" e como uma época de "mudanças dramáticas". Lembra que foi naquela década, inclusive, que se consolidou a noção de juventude como força autônoma e decisiva na sociedade – uma juventude que, segundo Hobsbawm, teria entre suas marcas tanto a ideia de triunfo do indivíduo sobre o coletivo quanto a rejeição aos padrões tidos como velhos e convencionais [3].

O que parecia velho à geração de Kosuth era o modernismo triunfante, representado menos pela pintura expressionista abstrata do que pelos discursos que tratavam de afirmá-la como o ponto máximo da produção artística do homem, discursos que tinham como emblema maior a voz do crítico norte-americano Clement Greenberg, intelectual que se impunha como avassaladora energia no sistema geral do campo da arte.

Claro que, desde pelo menos a segunda metade dos anos 1950, as teses de Greenberg já vinham sendo contestadas [4]. Os diferentes artistas e grupos que se firmaram na década

seguinte – fossem eles ligados à chamada nova figuração, às vertentes minimalistas, cinéticas ou neoconcretas, ou ainda aqueles que pretenderam superar a própria condição da arte como objeto (arte *povera*, arte processual, *land art*, *body art*, arte conceitual) – rapidamente trataram de fossilizar a pintura até então vista como gloriosa. Até o final dos anos 60, o modernismo, pelo menos da forma como ele era concebido pela crítica formalista, entraria em uma crise que o historiador da arte Paul Wood chamou de "profunda" e "talvez terminal" [5].

Kosuth, voluntariamente ou não, tornou-se um dos porta-vozes de uma certa tendência da arte que ganharia relevo nos idos de 1960 e 1970. Como artista e ao mesmo tempo como teórico, dedicou-se a embaralhar justamente a fronteira entre a arte e as teorias da arte, empreendendo uma análise filosófica da natureza geral da arte.

Seu pensamento teve grande repercussão no meio artístico, inclusive no Brasil, com a publicação do artigo "Arte depois da filosofia", em 1975, no primeiro número da revista Malasartes, no Rio de Janeiro. Claro que também foi atacado. Um de seus primeiros comentadores, o filósofo britânico Peter Osborne, identificou uma inconsistência entre reivindicar o *status* de proposição analítica para uma obra de arte e, quase na mesma tacada, afirmar que um objeto só seria arte quando posto no contexto da arte [6].

Porém, passadas quatro décadas, as teses kosuthianas alimentam ainda o imaginário da arte contemporânea. Dois breves exemplos: em sua tese sobre a "migração das palavras para a imagem", Ricardo Basbaum elenca Kosuth (ao lado de Marcel Duchamp, On Kawara e Hélio Oititica) como figura decisiva no agenciamento entre *ver* e *ler*. Segundo o artista e pesquisador brasileiro, foi graças a proposições tautológicas como as de Kosuth que os diferentes elementos que compõem as obras de arte deixaram de ser "puro texto" ou "pura imagem" para se tornarem "matéria em movimento entre os dois polos" [7]. Segundo exemplo: Arthur Danto, em sua teoria sobre "a arte após o fim da arte", indica pontos de contato entre o que ele próprio está propondo e a autorreflexão filosófica que o criador de *Art as idea as idea* anunciou nos anos 60 [8].

Embora sem o mesmo protagonismo daquela época, Kosuth segue atuante no meio artístico contemporâneo. Em seus ensaios, anda discutindo as diferenças entre o texto produzido por um crítico, um teórico ou um curador e aquele que traz a assinatura de um artista. Observa o discurso do crítico como uma atividade paralela ao fazer artístico, enquanto o do artista seria parte de uma prática [9].

Em *Located Work (Madrid)*, suas preocupações parecem mais voltadas a discutir o conceito de arte a partir do processo de criação e das conceituações que dele provêm. Em entrevista a Christian Dominguez, reproduzida no catálogo da exposição, Kosuth explicita seu desejo de separar dois aspectos da produção artística que "sempre se considerou que constituíam uma só coisa" [10]. Numa ponta, "a elaboração da obra". Na outra, sua "concepção". Em Madri, ele confiou a primeira parte (a elaboração) a um artista (aquele que dá as instruções) e a outra parte (a concepção) a outro artista (o que deve cumprir o que lhe foi instruído). Note-se que este segundo ele chama, em tom algo escarninho, de "fabricante", embora não despreze o fato de que o "fabricante" terá de tomar decisões criativas, não previstas nas instruções do outro e próprias do fazer. Nessa empreitada, o artista fabricante estará assumindo, quem sabe, um exercício de elaboração de *ideias*. Neste caso, onde está o trabalho?

Daí a questão que se desdobra daquela primeira sobre onde está o trabalho: quem é o *autor* do trabalho? Aquele que teve a ideia ou aquele que se pôs a materializar a obra? O que define o autor de uma obra: a idealização ou a feitura?

A arte como ideia, certa vez anunciou o artista. Mas *apenas* como ideia?

Kosuth parece manter as possibilidades de indagação que ele ambicionava em seus trabalhos do primeiro conceitualismo, nos anos 1960, particularmente aqueles da série *Art as idea as idea*. Em *Located Work (Madrid)*, diferentes planos de ideia e ação têm de se articular no esforço de elaboração/concepção de uma obra de arte.

Ocorre ainda que entre *idealizar* e *fazer* há a intermediação feita pela linguagem. O primeiro artista terá de recorrer a um texto, ao idioma, para enunciar suas intenções. Ao segundo artista, caberá ler – e interpretar – o que lhe foi repassado. Entre o que se pretendia e o que se oferece à leitura, entre esse cruzamento e aquilo que será compreendido por quem lê tal enunciado, estende-se toda uma distância: o dilatado caminho das entrelinhas.

Era Marcel Duchamp a apontar, em seu célebre texto sobre o ato criador, as diferenças existentes entre (1) o que um artista pretende, (2) aquilo que ele não alcança embora tenha pretendido, (3) aquilo que ele faz chegar à obra à sua própria revelia e (4) o bordado que os intérpretes farão em torno do que o autor lhes apresentou [11].

Daí porque, para Kosuth, sublinhando as empreitadas individuais de cada artista convidado, é importante que cada um deles redija, a pedido dele, Kosuth, dois breves parágrafos (a serem

incluídos na exposição): aquele em que o artista precisa definir o "significado" de suas próprias intenções e aquele em que ele deve se arriscar a resumir o "significado" da obra que confeccionou a mando de outro. A execução da obra, parece sugerir Kosuth, mesmo que ela seja mera fabricação de uma obra, vai implicar uma interpretação e uma ou várias decisões.

Uma e outra existem, simultaneamente, como ação e como ideia. Há como separar ação e ideia? Parece que Kosuth as separa com o objetivo de colocar em evidência o quanto uma está constantemente interferindo na outra, embaralhando-se, sobrepondo-se.

Retomemos, agora, a pergunta: quem é o autor? Importa quem é o autor?

Essas questões convocam o célebre artigo de Michel Foucault sobre o que ele vai chamar de *função autor*[12]. Naquela conferência para o Collège de France, o filósofo lembra que a autoria não corresponde a uma atribuição espontânea de um discurso àquele que o produz. Essa atribuição, ele aponta, não é feita senão a partir de uma série de operações específicas e complexas. A autoria, no caso de *Located Work (Madrid)*, parece oscilar – da mesma forma que a disposição de apontar *onde* está, de fato, a obra – entre o que seria o seu primeiro proponente (Kosuth), aquele que elabora uma ideia de obra (o jovem artista convidado) e aquele que fabrica o que lhe foi pedido (o mesmo jovem artista, desta feita em outro ponto do ato de criação). Curiosamente, é ainda Michel Foucault quem comenta: "[*a definição sobre quem é o autor*] não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários 'eus' em simultâneo".

Em *Located Work (Madrid)*, a autoria move-se entre as partes e o todo. É como se fossem vários "eus" em simultâneo.

Chegamos, enfim, ao ponto em que urge contrapor todas essa rede de questões levantadas por Kosuth com as respostas formuladas pelos jovens artistas que ele convidou, como curador, para que participassem da exposição de La Casa Encendida.

Ximena Labra propôs que, durante uma semana, um outro artista registrasse todas as instruções que recebesse em sua vida cotidiana. No parágrafo em que deveria explicitar o significado do que tencionava, a artista mexicana anotou:

> Definir uma instrução é um exercício de sobrevivência que oscila entre a necessidade de compreender o entorno para desenvolver-se nele e o controle sobre o sujeito. Documentar obsessivamente é observar essa diferença e uma enorme quantidade de instruções.

Em um exercício tautológico, tão ao gosto de Kosuth, leitor de Wittgenstein, Ximena dá instruções para que uma pessoa anote as instruções que porventura venha a receber.

Ocorre que, ao definir a forma de apresentação do trabalho, Sandra Gamarra, a artista escolhida para seguir as instruções de Ximena, repassou adiante – ao indeterminado – as indicações de Ximena. Na sala de exposições do centro cultural madrilenho, o que Sandra oferece não são as instruções que ela teria registrado ao longo da semana. O que ela dá a ver é uma série de papeizinhos em branco: quem quiser, entre os visitantes, que siga o que Ximena propôs.

Onde deveria comunicar sua visão sobre a mesma obra, Sandra escreve:

> Utilizando o circuito de instruções em que se baseia este trabalho em colaboração, esta obra quer dar uma volta de parafuso a mais na proposta inicial. Anulando-se como obra e deixando-nos novamente diante da ideia inicial, que, poderíamos dizer, é a obra em si. Assim, a peça resultante é um pretexto para expor "as instruções" como peça, deixando de ser geradoras de um objeto adicional.

Assim, as duas únicas integrantes femininas do grupo tornaram mais complexo o já instigante jogo proposto pelo mestre conceitual.

Sublinhe-se que, em *Located Work (Madrid)*, as peças idealizadas por Aguirre e Bocanegra já incluíam o público no papel de participante, fosse golpeando o saco de boxe onde se pedia "Hit me", ou cantando, no aparelho de karaokê, o hino da Internacional Socialista. Com Ximena e Sandra, porém, essa possibilidade de participação se abre ao infinito. O visitante tem a chance de assumir o posto do artista que era o terceiro – e último – na corrente concebida por Kosuth. O circuito, pois, se expande, se dilata. Não há propriamente um objeto sendo apresentado no espaço expositivo, nem mesmo uma ação em curso. Tudo está por fazer.

São as estratégias de elaboração (por parte de Ximena) e de apresentação (por Sandra) que mais evidenciam o que pode estar em xeque em meio a enunciados no modo verbal imperativo. Toda vez que alguém expõe instruções para que alguém entre em ação, algum tipo de relação com o outro está em marcha.

Em uma outra volta no parafuso da arte conceitual – ou melhor dizendo, da arte que herda e desdobra estratégias da arte conceitual e dos muitos conceitualismos –, quase nada se materializa. As duas jovens artistas latino-americanas, sobretudo Gamarra, projetam suas indagações para além das questões sintático-linguísticas que Kosuth saboreia há mais de 40 anos, como legítimo continuador da filosofia da liguagem. O espectador, a partir do que vai sugerido naquele gesto de oferecer/recolher/pretender anotar em papeizinhos em branco, assume também ele parte considerável da autoria do trabalho.

Notas

1 MENNA BARRETO, Jorge. "Faça algo errado". In: MELIM, Regina (org.). *PF*. Florianópolis: Nauemblu, Bernúncia, 2006.

2 KOSUTH, Joseph. "A arte depois da filosofia". In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 210-234.

3 HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos – O breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 15.

4 Para uma ampla revisão dessas questões, ver. FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

5 WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 10.

6 Apud WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 43.

7 BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007, p. 36.

8 DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p. 17.

9 KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy and after – Collected writings (1966-1990)*. Cambridge: MIT Press, 1991.

10 KOSUTH, Joseph. *Located Work (Madrid)*. Madri: La Casa Encendida, 2008.

11 DUCHAMP, Marcel. "O ato criador". In: BATTOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

12 FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens/Vega, 2002.

Referências

BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DUCHAMP, Marcel. "O ato criador". In: BATTOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens/Vega, 2002.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos – O breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KOSUTH, Joseph. "A arte depois da filosofia". In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

_____. *Art After Philosophy and After – Collected Writings (1966-1990)*. Cambridge: MIT Press, 1991.

_____. *Located Work (Madrid)*. Madri: La Casa Encendida, 2008.

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

artigos

Apropriação e devaneio a partir de *Objetos Sólidos,* de Virginia Woolf

*Guilherme Delgado**

O objetivo deste artigo é aproveitar o enredo do conto *Objetos Sólidos*, de Virginia Woolf, para discutir a relação entre apropriação de objetos, como procedimento artístico, e a imaginação envolvida neste processo. Através de uma discussão sobre o personagem John, percebe-se como o seu interesse por fragmentos/objetos o leva a uma experiência estética, que pode ser lida como um devaneio.

apropriação, devaneio, objetos

Síntese do Conto

O conto *Objetos Sólidos*, de Virginia Woolf, pode ser resumido da seguinte forma:

Dois jovens políticos caminham pela orla. Um deles, John, após maldizer sua própria classe: "Que se dane a política!" (WOOLF, 2005, p. 125), encontra um objeto de vidro verde, um pedaço de algo, mas que já não se podia reconhecer. A atenção de John é tomada por completo, e o narrador começa a imaginar diversas origens fantasiosas que aquele material poderia ter tido.

Então a narrativa dá um salto temporal, e mostra a busca de John por outros fragmentos diferentes do vidro já encontrado – uma parte de porcelana, um pedaço de ferro – mas tendo em comum a mesma estranheza que o primeiro pedaço despertara. O critério de John não fica claro, apenas é assinalado seu interesse por estes objetos que não se encaixam em contexto algum, e dos quais só é possível imaginar a origem (mas não descobri-la). Enquanto isso,

*Guilherme Delgado é diretor teatral e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ, sob orientação da professora Ângela Leite Lopes.

torna-se nítido o seu distanciamento da carreira política, seu desinteresse pelos eleitores e sua certeza de estar empreendendo uma busca maior.

Em outro salto temporal, o narrador nos apresenta outro encontro entre John e o amigo que caminhava com ele na praia – Charles, que pode ser visto perfeitamente como seu contraponto. Charles está preocupado por John não ter se reeleito e tenta interrogá-lo sobre sua desistência política. Após ouvir um lacônico "Eu não desisti" (Idem, p. 141), de John, e olhar sua estranha coleção, Charles desiste do amigo, sem compreender a busca empreendida por ele.

Proposta de leitura

Segundo registros, a autora teria feito apenas um pequeno comentário sobre *Objetos Sólidos*: "Foi escrito muito depressa, mas achei que tinha algum interesse, como modo de narrar um conto..." (WOOLF, 2005, p. 438). Um pouco diferente de boa parte da produção de Woolf, que explora o fluxo de consciência como procedimento narrativo, é possível ler este conto como mais próximo do interesse da escritora em construir uma prosa de forte sugestão visual:

> Mesmo elas devendo por fim se separar, pintura e escrita têm muito a dizer uma à outra: elas têm muito em comum. Em última instância, o novelista nos quer fazer ver [...] ele frequentemente deve pensar que descrever uma cena é a pior forma de mostrá-la. Isto deve ser feito com uma palavra, ou com uma palavra em hábil contraste com outra [...] é uma questão bastante complexa, a mistura e a combinação de palavras que acontece, provavelmente de forma inconsciente, na mente do poeta, para alimentar o olho do leitor. Todos os grandes escritores são grandes coloristas, como também são músicos de quebra; eles sempre concebem as cenas brilhando, se ofuscando e se transformando perante o olhar.[1] (WOOLF apud LOUVEL, 2008, p. 10)

A leitura deste conto por este viés leva a interpretá-lo em relação a diversas explorações plásticas que aconteceram no mesmo período de sua escrita. É o que faz Alexandre da Costa, chegando à consideração de que

> John, portanto, é um artista, mas não um artista daqueles moldes clássicos, que faziam suas escolhas determinadas por convenções. Como Duchamp, John trabalha com conceitos e sua concretização desses conceitos em obras físicas. (COSTA, 2006, p. 182)

Esta visão traz uma abordagem fundamental. *Objetos Sólidos* está inserido no mesmo momento histórico dos primeiros *ready-mades* de Duchamp. Enquanto estes começam em 1914, sendo a famosa *Fonte*, de 1917, o conto de Woolf teria sido escrito a partir de 1918, tendo sido publicado pela primeira vez em 1920.

No entanto, a leitura de John como artista é problemática. O conto traça um nítido afastamento de qualquer contato político, social e até pessoal, encerrando com John quase como um eremita. Os poucos que veem sua coleção não a compreendem, e não há nenhum interesse da parte de John em propor qualquer relação entre os outros e aquilo de que ele se apropriou.

Por isto, é difícil posicioná-lo como artista e, por conseguinte, seus objetos como obras de arte. Afinal, toda obra de arte pretende de alguma forma se relacionar com o público, nem que seja provocando sua repulsa (como várias vezes as vanguardas fizeram). Ao mesmo tempo, o caráter opaco e incompreensível dos objetos, que também está presente em diversas obras (do período ou atuais) não basta, simplesmente porque não há nenhum convite para alguma forma de relação social.

A insistência nesta distinção não visa excluir a discussão artística do conto, apenas melhor situá-la. *Objetos Sólidos* aborda a questão da apropriação dos objetos de uma maneira bastante peculiar – seja pelos objetos que despertam interesse em John, seja pela estranha postura do personagem. Como o processo de retirada de objetos da vida cotidiana e sua colocação em um ambiente artístico é contemporâneo à escrita do conto[2], certamente é possível traçar paralelos interessantes.

Assim, o objetivo desta leitura não é o de sobrepor John e seus objetos aos *ready-mades*. Mas aproveitar a tematização que Woolf faz da apropriação, e da imaginação envolvida neste processo, para melhor compreender algumas das possibilidades de relação artística.

A questão do fragmento

Aqui, surge um primeiro dilema. O conto, já em seu título, qualifica os fragmentos encontrados como objetos[3]. Mas em que sentido?

Moles, em seu livro *Teoria dos Objetos*, propõe a seguinte abordagem:

> O objeto, dentro da nossa civilização, é artificial. Não se falará de uma pedra, de uma rã ou de uma árvore como um objeto, mas como uma coisa. A pedra só se tornará um objeto quando promovido a peso de papéis, e quando munida de uma etiqueta: preço..., qualidade..., inserindo-a no universo de referência social. (MOLES, 1981, p. 126)

Isto é, a funcionalidade, ou ao menos a intenção da funcionalidade, se torna um critério fundamental na distinção. Mais até do que a fabricação, por ser mais amplo, permitindo que coisas apropriadas com alguma finalidade passem a ser percebidas como objetos.

Curiosamente, o exemplo do peso de papéis faz parte do conto: o primeiro pedaço de vidro que fora recolhido por John serviu "como excelente peso de papéis" (WOOLF, 2005, p. 138), e posteriormente, quando já haviam se multiplicado os pedaços, a função "era porém cada vez mais de natureza ornamental, já que os papéis que necessitavam de um peso para os manter sem voar tornavam-se progressivamente raros" (WOOLF, 2005, p. 140). Percebe-se como, ao distanciar John do resto de sua vida, o que é indicado pela escassez de papéis, estes fragmentos também perdem sua função, já que o "ornamental" pode ser entendido como uma ironia do narrador – Charles, ao visitá-lo, "olhou em torno, a fim de encontrar algum alívio para a sua horrorosa depressão, mas a aparência desordenada do quarto o deprimiu ainda mais" (Idem, p. 140).

Somado a isto, o fato de os fragmentos não terem nenhum valor social, como dito antes, reafirma a dificuldade de adequá-los como objetos. Dificuldade que se amplia com o prosseguimento do argumento de Moles: "Enfim, um objeto tem um caráter, senão passivo, pelo menos submisso à vontade do homem." (MOLES, 1981, p. 28)

Mas com John sucede o contrário; ele progressivamente é dominado pela busca, como se os fragmentos tivessem autoridade sobre ele: ".. se via assim atraído (...) simplesmente por ter visto alguma coisa[4] que o lembrava daquele caco de vidro" (WOOLF, 2005, p. 140); ".. a determinação de possuir objetos que chegassem a ultrapassar aqueles atormentava o rapaz. Resolutamente ele se consagrou cada vez mais à procura." (Idem, P. 140)

Com isto não se quer argumentar que Virginia Woolf estava enganada em sua escolha de palavras; pelo contrário, a insistência em classificar estes fragmentos como objetos produz uma tensão que deve ser investigada.

É o que faz Bill Brown:

> No caso do conto de Woolf, a questão não é que o objeto tenha sido desfamiliarizado em fragmentos irreconstituíveis [...], mas, principalmente, que fragmentos de fato se tornem objetos sem nada da coerência ou da familiaridade que nós associamos aos objetos.[5] (BROWN, 1999, p. 6)

A consequência disto é que estes fragmentos não possuem a capacidade de sugerir nem uma origem, nem uma totalidade – aqui a metonímia não é possível.

> A metonímia não consumada é a figura, ou a imagem conceitual, que Woolf nos oferece para pensar a dialética objeto/coisa, para pensar o mundo de novo. John coleciona partes quebradas de algo que é indeterminável: 'impossível dizer assim se havia sido de garrafa, vidraça ou copo; não era nada, a não ser vidro' [6] (BROWN, 1999, p. 22)

Portanto, o interesse de John não é comercial, pois não há nenhum valor financeiro ou status em possuir estes fragmentos/objetos; não é o de suprir uma necessidade, já que os fragmentos/objetos não são usados para nenhuma função; tampouco é o de reconstituir qualquer totalidade a partir do contato com estes fragmentos/objetos. De que ordem poderia ser este interesse então?

Esta é uma resposta difícil de encontrar, e por isso talvez seja interessante começar pensando naquilo que certamente está no extremo oposto do interesse de John e de seus fragmentos/objetos – o *kitsch*.

O *kitsch* e John

Kitsch é uma classificação que começou sendo dada a determinados objetos, em geral decorativos, bastante ornamentados, e que reproduzem de forma estilizada imagens da natureza ou de obras de arte. O *souvenir*, por exemplo, é *kitsch*, assim como as miniaturas, os ursinhos de pelúcia, etc.

Moles, agora em outro livro, dedicado ao tema, reúne algumas características típicas destes objetos: "raramente abrangem grandes superfícies despojadas e, quase sempre, as superfícies encontram-se *repletas* ou enriquecidas de representações, símbolos ou adornos..." (MOLES, 1972, p. 55); "… as combinações de todas as cores do arco-íris, misturadas ao máximo, constituem uma característica frequente do colorismo *Kitsch*." (Idem, p. 55-56); "Os *materiais* incorporados raramente se apresentam como de fato são. [...] são disfarçados." (Idem, p. 56)

Ou seja, radicalmente diferente do interesse de John. Os fragmentos revelam formas incomuns, materiais em uma pureza reluzente. O pedaço de ferro, por exemplo, era "maciço e globuloso, mas tão frio e pesado, tão metálico e negro..." (WOOLF, 2005, p. 140)

Com o tempo, o conceito de *kitsch* foi sendo ampliado, passando a englobar uma postura, um olhar e até um modo de ser. Pautados em um prazer, uma acomodação, um abrandamento que pode ser visto tanto nos objetos quanto na sociedade como um todo.

> Na sociedade complexa, o *empilhamento de objetos* e de *microacontecimentos* na vida cotidiana, o esmigalhamento da criação em microdecisões sem consequências nem sanções, poderão traduzir a imagem de uma *vida Kitsch*, valorizada no esnobismo, abrangendo, em diversos graus, a totalidade da vida contemporânea, inclusive a frivolidade da época 1900. (MOLES, 1972, p. 41)

Mais uma vez, vê-se como John está o mais distante possível disto, e seu isolamento progressivo também pode ser entendido como uma postura antikitsch. Com a ressalva de que não foram necessariamente os fragmentos/objetos que o conduziram, uma vez que o próprio John já maldizia a política antes de encontrar o primeiro deles.

Ainda é possível enquadrá-lo mais uma vez como antikitsch, pelo próprio fanatismo de sua busca e os sentimentos despertados ao longo desta:

> O ideal da ausência de alienação, de relação direta e sem mediações com as coisas e os seres, constitui um sistema exigente e voluntarista, um *desejo de absoluto*, uma transcendência muito mais ligada às formas *extremas* da arte (ou do misticismo religioso) do que às formas *imediatas* e *confortáveis* do *Kitsch*. (Idem, p. 44)

Talvez isto esteja subjacente no derradeiro "Eu não desisti", de John. Sua resposta pode ser lida como a declaração de que o alienado não é ele, mas o amigo Charles e, por extensão, todos os outros.[7]

Por fim, há um aparente ponto de aproximação: John e a estética *kitsch* teriam em comum o empilhamento, o lento acumular dos objetos sem um plano prévio de organização. "Um conjunto *Kitsch* é construído por objetos diversificados empilhados em um volume de espaço com superfície restrita." (MOLES, 1972, p. 60) "Raramente o *Kitsch* é o produto de uma intenção deliberada [...] Ao contrário, ele constitui um lento desenvolvimento, uma acumulação triunfante..." (Idem, p. 61). No entanto, pensar que John apenas acumula é seguir o raciocínio de seu contraponto, Charles, que não entende estar perante uma coleção.

O que distingue uma coleção de um conjunto qualquer é o sentido, a relação que os objetos constroem entre si e o todo. No caso de John, entendê-lo como colecionador é aceitar que há um sentido em sua busca e, portanto, em sua relação com os fragmentos/objetos.

Informação, sentido e objetos

Para isto, se prosseguirá a discussão a partir de um texto de Barthes:

> ... os significados dos objetos dependem muito não do emissor da mensagem, mas do receptor, isto é, do leitor do objeto. Com efeito, o objeto é polissêmico, quer dizer, oferece-se facilmente a várias leituras de sentido: diante de um objeto há quase sempre várias leituras que são possíveis, e isso não apenas de um leitor para outro, mas também, às vezes, no interior de um mesmo leitor. (BARTHES, 2001, p. 215)

No entanto, este pensamento não se encerra numa subjetividade radical: "... mesmo quando descemos ao mais fundo do individual, nem por isso se escapa do sentido. [...] verificamos que o sentido sempre atravessa de fora o homem e o objeto." (BARTHES, 2001, p. 216)

Com isto, pode-se perceber que mesmo sendo a leitura de John extremamente singular, não se pode apenas enquadrá-lo como possuidor de uma subjetividade única. Entre sua estranha sensibilidade e seus fragmentos/objetos há um sentido intenso, um diálogo com informações fundamentais, que, se por um lado não consegue ser comunicado, por outro não se reduz apenas a ele.

Colocando o problema de outra forma, Rafael Cardoso, na sua introdução a uma coletânea de artigos de Flusser, sintetiza a posição do pensador:

> Todo artefato é produzido por meio da ação de dar forma à matéria seguindo uma intenção. Do ponto de vista epistemológico, portanto, a manufatura corresponde ao sentido estrito do termo *in + formação* (literalmente, o processo de dar forma a algo). No sentido amplo, fabricar é informar.(CARDOSO apud FLUSSER, 2007, p. 13)

Isto significa que dar forma a algo já é necessariamente passar alguma informação, seja técnica, cultural ou de outra ordem. No caso dos fragmentos/objetos de John, o fato de eles terem sido produzidos pelo acaso (a porcelana partida, o vidro verde polido pelo desgaste na praia,...) não lhes possibilitaria conter nenhuma informação. Como, além disso, os fragmentos/objetos não remetem à sua origem, tampouco permitiriam a leitura de informações como "este vidro pertencia a uma garrafa".

Aqui, mais uma vez se está na tensão entre objetos e coisas: pode se entender um objeto como uma coisa informada, ou pelo menos uma coisa onde se pode ler uma informação. Reestruturando o já dito a partir disto: John encontra fragmentos nos quais ele lê informações e onde os outros não conseguem lê-las. Portanto, para John o que é encontrado são objetos, enquanto para os outros são coisas.

Mais ainda: para o personagem, cada fragmento/objeto encontrado e apropriado dispõe de alguma comunicação fundamental. Estas "mensagens" seriam tão relevantes, que nenhum outro diálogo com o mundo lhe interessa. Continuar sua busca, uma vez que há um critério, mesmo que só o personagem o compreenda, e organizar uma coleção – isto é, onde estas peças estão dialogando entre si – se tornam as únicas tarefas de sua vida.

Devaneio e imaginação

Mesmo os termos informação e sentido sendo diferentes, os dois foram utilizados para tentar descrever melhor a experiência de John. No entanto, devaneio talvez seja a melhor palavra para qualificar sua relação com os fragmentos/objetos. O encontro, o manuseio de cada um deles parece abrir uma dimensão imaginativa para o personagem:

> Posto sobre a lareira [...] dava ele a impressão de ser uma criatura do outro mundo – fantástica e extravagante como um arlequim. Parecia estar fazendo piruetas no espaço, tremeluzindo como uma estrela que pisca. (WOOLF, 2005, p. 139)

Ou então:

> Afinal talvez fosse realmente uma gema; alguma coisa usada por uma princesa negra que, sentada na popa da embarcação, ia arrastando o dedo pela água enquanto ouvia os escravos que cantavam ao conduzi-la a remo através da baía. Ou então as tábuas de carvalho de uma arca do tesouro elisabetana é que se haviam despregado, tendo suas esmeraldas, ao sabor das ondas, para cá e para lá, finalmente chegado à praia. (Idem, P. 136-137)

Esta possibilidade, esta fruição, parece vir justamente ao encontro das palavras de Bachelard: "O ser do sonhador de devaneios se constitui pela imagem que ele suscita. A imagem nos desperta do nosso torpor, e esse despertar se anuncia num *cogito*." (BACHELARD, 2006, P. 146) "... o *cogito* do devaneio se liga imediatamente ao seu objeto, à sua imagem. [...] O sujeito do devaneio pasma-se de receber imagens, fica pasmado, encantado, desperto." (Idem, p. 150)

Da mesma forma como o personagem não procura por qualquer pedaço de qualquer coisa, mas por fragmentos, que ele enxerga plenamente como objetos, e que de alguma forma despertam nele esta capacidade de imaginação intensa, Bachelard diz: "Não estamos disponíveis para sonhar o que quer que seja. Nossos devaneios de objetos, se profundos, fazem-se na concordância entre os nossos órgãos oníricos e o nosso coisário." (Idem, p. 160) No entanto, quando se dá um encontro com um objeto que possua este potencial, o fenomenólogo assinala que: "O devaneio poético é sempre novo diante do objeto ao qual se liga. De um devaneio ao outro, o objeto já não é o mesmo; ele se renova, e esse movimento é uma renovação do sonhador"[8](Idem, p. 151).

A partir disto, já é possível qualificar a experiência de John de forma positiva, e não apenas distinguindo sua experiência da dos outros. Os fragmentos/objetos apropriados são propulsores de um grande devaneio, ao qual o personagem se entrega. Os sentidos, ou as informações, que parecem existir somente para John, fazem parte deste processo de construção e reconstrução imaginativa do mundo. Assim, se os fragmentos não possibilitam a metonímia, conforme já foi explicitado, eles proporcionam a John o devaneio, e, este sim, é capaz de restituir uma forma de totalidade. Como assinala Bachelard:

> O sonhador está num mundo, disso ele não poderia duvidar. Uma única imagem cósmica lhe proporciona uma unidade de devaneio, uma unidade de mundo. Outras imagens nascem da imagem primeira, reúnem-se, embelezam-se mutuamente. As imagens nunca se contradizem,

> o sonhador do mundo não conhece a divisão do seu ser. (...) Desde a abertura do mundo por uma imagem, o *sonhador* de mundo habita o mundo que acaba de lhe ser oferecido. De uma imagem isolada pode nascer um universo. (BACHELARD, 2006, p. 167)

Apropriação, devaneio e experiência artística

Chegando a este ponto, é necessário retomar a questão de como este conto pode acrescentar uma perspectiva às discussões no campo das artes visuais.

Como já se afirmou, seria inválido considerar John como artista. Mesmo o qualificando como "sonhador de devaneios", e sabendo que há uma intensa produção de imagens mentais por parte de John, sua não sociabilidade continua como entrave. Permanecendo no pensamento de Bachelard, vê-se que a capacidade de transformar o devaneio em obra de arte pertence ao poeta.

> A substância fluente dos nossos sonhos, os poetas nos ajudam a canalizá-la, a mantê-la num movimento que recebe leis. O poeta conserva muito distintamente a consciência de sonhar para dominar a tarefa de escrever seu devaneio. (Idem, p. 153)

Enclausurado, John não é poeta, nem artista visual.

No entanto, há uma outra via através da qual o debate se torna mais interessante. Em geral, a apropriação de objetos de fora para dentro do campo da arte suscita nos espectadores reações de revolta e repulsa, como acontece com os próprios *ready-mades*, de Duchamp. Ou, em outro caso, estas apropriações se enquadram em algum tipo de realismo, como acontecia na cenografia do *Théâtre Libre*.

Objetos Sólidos permite que se estabeleça uma outra possibilidade de relação: apropriação e devaneio. É nesta direção que há uma proximidade entre o conto e as experimentações artísticas – na procura e na apropriação de materiais, muitas vezes em formas estranhas, não funcionais, não identificáveis, mas que de alguma forma possuam informações, possibilitem aberturas de sentido, abram dimensões imaginárias para o espectador.

Recebido em 22/03/2011 e aprovado em 20/04/2011.

Notas

1 Minha Tradução. No original: *"For though they must part in the end, painting and writing have much to tell each other: they have much in common. The novelist after all wants to make us see [...] and he must often think that to describe a scene is the worst way to show it. It must be done with one word, or with one word in skillful contrast with another [...] it is a very complex business, the mixing and marrying of words that goes on, probably unconsciously, in the poet's mind to feed the reader's eye. All great writers are great*

colorists, just as they are musicians into the bargain; they always contrive to make scenes glow and darken and change to the eye."

2 Antes de Duchamp, e também de forma diferente dos *ready mades*, deve-se observar o *Théâtre Libre*. Fundado em 1887, tendo como uma de seus principais marcas a utilização de cenários repletos de objetos extraídos da realidade.

3 O título original é *Solid Objects*. Em outras passagens a palavra mais usada é *it*, sem tradução direta, levando o tradutor da edição brasileira a diferentes soluções. O termo *thing* não é usado nenhuma vez para qualificar os fragmentos, mas a palavra *something* chega a ser utilizada. A insistência neste detalhe é apenas para ressaltar como há uma tensão na escolha do termo *objects*, que é fundamental para a discussão sobre o conto que segue.

4 É neste momento que no original lê-se *something*.

5 Minha tradução. No original: "*In the case of Woolf's story, the point is not that the familiar object has been defamiliarized into unreconstituted fragments [...], but rather that literal fragments become objects without any of the coherence or familiarity we associate with objects.*"

6 Minha tradução, com exceção da citação ao conto, onde foi utilizada a tradução da edição indicada na bibliografia. No original: "*The unconsummated metonym is the figure, or the conceptual image, that Woolf offers us to think the object/thing dialectic, to think the world anew. John collects broken parts that are not really parts of anything determinable: 'it was impossible to say whether it had been bottle, tumbler, or window-pane; it was nothing but glass'.*"

7 É importante ressaltar mais uma citação de Moles (1972, P. 224): "... não existe ser humano, artista, asceta ou herói, que não tenha algo de Kitsch na medida em que seja cotidiano." Mas quando se fala em John, é preciso lembrar de que ele não é humano, é um personagem. E, por isto, esta leitura radical é possível.

8 No livro de Bachelard, a distinção objeto/coisa, já debatida anteriormente neste trabalho, não tem importância, e por isso os termos aparecem misturados nestas citações.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006

BARTHES, Roland. Semântica do Objeto, in: *A Aventura Semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BROWN, Bill. The Secret Life of Things (Virginia Woolf and the Matter of Modernism). *Modernism/Modernity*. Vol 6, nº 2, 1999.

COSTA, Alexandre Rodrigues da. A Beleza da Indiferença – reflexões sobre a literatura e as artes plásticas a partir de um conto de Virginia Woolf, in: *Aletria*. Belo Horizonte: Vol. 14, P. 176-185, jul-dez 2006.

DOHMANN, Marcus. O Objeto e a Experiência Material, in: *Arte e Ensaios*. Rio de Janeiro, Vol. 20, jul. 2010

FLUSSER, Vilém. *O Mundo Codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007

LOUVEL, Liliane. Telling "by" Pictures: Virginia Woolf's Shorter Fiction. *Journal of the Short Story in English*. Vol. 50, Spring 2008.

MOLES, Abraham. *Teoria dos Objetos*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981.

_____. *O Kitsch – A arte da Felicidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

WOOLF, Virginia. *Contos Completos*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

O ciclo percepção-expressão: uma abordagem holística da realidade a partir da arte

Lucas Pantaleão e Olympio Pinheiro***

Fundamentados na interação estética entre *conteúdo* e *forma*, visa-se delinear uma relação de equivalência frente aos fenômenos da *percepção* e da *expressão*. A partir da análise da interação percepção-expressão inserida na natureza humana, seres orgânicos complexos dotados de consciência, objetiva-se estender a questão tanto aos seres orgânicos mais simples, como até mesmo aos inorgânicos, a fim de generalizar tal interação à realidade em si como é experienciada.

percepção/expressão, conteúdo/forma, causa e efeito

Estética e percepção: a dialética conteúdo-forma

Ao longo da história da arte e da estética, os termos *conteúdo* e *forma têm* sofrido distintas mutações de sentido. Por muito tempo, de acordo com uma visão "materialista" e objetiva da arte, também conhecida como teoria do "ornato", conteúdo era visto no "simples *assunto* ou argumento tratado", enquanto "forma era vista na *perfeição exterior* da obra", isto é, "naqueles valores formais nos quais reside a qualidade artística da obra e que a distinguem das outras obras não artísticas que, porventura, tenham os mesmos conteúdos" (PAREYSON, 1997, p. 55).

*Lucas Farinelli Pantaleão é Mestre em Design pela FAAC/UNESP. É o coordenador do Curso de Tecnologia em Design Gráfico da UNORP/São José do Rio Preto-SP e professor do Curso de Design da FAIMI/Mirassol-SP. E-mail: lucasfarinelli@gmail.com

**Olympio José Pinheiro tem Pós-Doutorado pela École des Hautes Études en Sciences Sociales - Centre de Histoire et Théorie de L'Art, Paris. É docente do Programa de Pós-Graduação em Design da FAAC/UNESP. E-mail: holihn@uol.com.br

Segundo tal teoria, a arte se reduzia a uma "veste exterior", a qual "concebe a união de forma e conteúdo como uma *junção:* a forma se acrescenta ao conteúdo, vindo-lhe de fora e, permanecendo-lhe exterior", podendo o assunto ser tratado de maneira não artística, sendo a forma artística um "ornamento que o embeleza" (Idem, p. 56).

Desde Platão, a arte possui uma "dimensão significativa e espiritual", a *Ideia*, que alcança também finalidades e funções não artísticas "sempre inscritas na vida espiritual do homem", isto porque "ela *contém* a vida de onde emerge". Para Aristóteles, que foi quem primeiro evidenciou a interação conteúdo-forma, aquilo por que a arte se distingue das outras atividades, a *Poiésis,* é justamente a "elaboração destes conteúdos; não tanto o 'quê' mas antes o 'como', isto é, precisamente, a *forma",* o estado final e conclusivo da arte, "a elegância da representação ou da expressão, a perfeição da imagem, o êxito do processo artístico, a autossuficiência da obra" (Idem, p. 55).

Somente quando a arte foi compreendida sob uma ótica mais subjetiva e consequentemente espiritualista, viu-se que o assunto poderia ser "pouco mais que um pretexto", passando-se então a ver o conteúdo no *tema,* no papel de um "sentimento inspirador: a reação sentimental que acompanha um determinado argumento, ou o sentimento profundo que diverge do argumento tratado na superfície" ; em suma, uma particular impressão daquele mundo que constitui a vida emotiva do homem. Neste contexto mais "amplo", reconheceu-se a "*inteireza da expressão",* pela qual a obra diz tudo o quanto tem a dizer, sem deixar nada inacabado ou inexpresso, sem a necessidade de remeter-se a outrem para ser compreendida ou penetrada de modo que, "tendo tudo aquilo quanto deve ter – nada de mais e nada de menos – pode, enfim, viver por conta própria". Sob este ponto de vista, "*forma e conteúdo* são vistos em sua *inseparabilidade*: o conteúdo nasce como tal no próprio ato em que nasce a forma, e a forma não é mais que a expressão acabada do conteúdo" (Idem, p. 56-7).

Se bem analisada, conforme atenta Pareyson, nessa concepção mais "ampla", "a *inseparabilidade da forma e conteúdo* é afirmada do *ponto de vista do conteúdo:* fazer arte significa 'formar' conteúdos espirituais, dar uma 'configuração' à espiritualidade", traduzir sentimento em imagem, expressar sentimentos, o que encerra o perigo de "desvalorizar o aspecto físico e sensível da arte: a forma pode ser uma imagem puramente interior" existindo somente por uma "íntima vontade expressiva" (Ibidem).

RC-A

Rubens Cardia | Wu-wei: a vontade da natureza, 2009, Fotografia.
Fonte: Acervo pessoal

Quando a forma foi entendida como o "resultado da formação de uma matéria", a configuração ordenada de um elemento qualquer, um padrão de átomos, palavras, cores, pedras, etc., isto é, "*matéria formada*", procurou-se o conteúdo a um "nível mais profundo", e num campo mais vasto, encontrou-se um "mundo ideal", uma unidade particular de pensar, viver e sentir, uma personalidade concreta em "toda a sua *espiritualidade*." Deste modo, a operação artística implicaria dois processos: "um processo de *formação de conteúdo* e um processo de *formação de matéria,* uma relação conteúdo-forma e uma relação matéria-forma" (Idem, p. 57-61).

A partir deste momento, salienta Pareyson, ilumina-se a possibilidade de analisar a *inseparabilidade de forma e conteúdo do ponto de vista da forma*, considerando estes dois processos como simultâneos, coessenciais e coincidentes, em suas palavras:

> Há arte quando o exprimir apresenta-se como um fazer e o fazer é, ao mesmo tempo, um exprimir, quando a formação de um conteúdo tem lugar como formação de uma matéria e a formação de uma matéria tem o sentido da formação de um conteúdo. [...] formalismo e conteudismo são defeitos simétricos e complementares, [...] para abandonar um é necessário eliminar ambos, porque eles estão juntos e caem juntos. (PAREYSON, 1997, p. 62-9).

Com o passar do tempo, as posições contrárias foram se refinando, e o problema representado por esta secular oposição e os dilemas que dela derivam é um dos mais sentidos pelo nosso tempo. Mas essa divergência de pontos de vista[1], ora formalista, ora conteudista, repousa basicamente na tendência que o pensamento ocidental, tradicionalmente cartesiano, demonstra ao tentar compreender as coisas sempre de maneira isolada.

Pareyson, ao solucionar a questão, trata a inter-relação conteúdo e forma como opostos de mesma natureza, polos extremos de um único todo inseridos no axioma de causa e efeito, focalizando o problema a partir da forma, portanto, do efeito, já que o conteúdo é algo abstrato e imaterial, logo, de difícil mensuração.

No tocante à percepção, Arnheim afirma que a experiência perceptiva é "*dinâmica*" (ARNHEIM, 2008, p. 4). Tudo que é passível de ser notado é uma questão eminentemente dinâmica: portanto, fundamental à percepção. "A dinâmica não é uma propriedade do mundo físico, mas pode-se mostrar que os padrões de estímulos projetados em nossas retinas determinam a série de qualidades dinâmicas inerentes ao que se percebe" (Idem, p. 429). O que um observador percebe não é somente um arranjo de estímulos (formas, cores, movimentos etc.); antes de tudo, é uma interação de forças (*tensões dirigidas*), que adquire dinâmica enquanto

é processada pelo sistema nervoso. "Uma vez que as tensões possuem magnitude e direção pode-se descrevê-las como 'forças' psicológicas" (Idem, p. 4).

O que difere a percepção humana da dos demais organismos, poder-se-ia assim dizer, no seu todo menos complexos, é a faculdade da *Imaginação* (imagem + ação). No homem, tanto o cérebro como elemento físico, quanto a mente como elemento psíquico enfrentam a mudança e dela necessitam; por essa razão é que se prefere a vida à morte, a atividade à inatividade.

Sendo a experiência perceptiva uma questão eminentemente dinâmica, isto é, uma inter-relação de forças sujeita às leis da física, pode-se perfeitamente, através da terceira lei de Newton[2] (ação e reação), fundamentar os processos de percepção e expressão no axioma de causa e efeito, o que possibilita uma análise estrutural de conceitos equivalentes em contextos divergentes: conteúdo e forma para estética equivaleriam à percepção e expressão na natureza[3].

Conteúdo e forma: o ciclo percepção-expressão

Seguindo a fórmula de Pareyson, ao observar a questão a partir de algo palpável, isto é, da *forma* (efeito), admite-se esta como sinônimo de *expressão*, já que no confronto entre estética e teoria da percepção, a forma equivale ao resultado expresso pelo conteúdo.

De acordo com Nunes, o conceito de *expressão* é, "sem dúvida, um dos mais importantes de que se vale a estética moderna". Na acepção mais geral do termo, "é o ato que consiste em relacionar certos dados atuais ou presentes a objetos ocultos ou distantes", significando desde uma simples "representação figurada ou convencional", um "meio de comunicação do pensamento" ou modo de "evocar estados afetivos, emoções ou sentimentos" (NUNES, 2009, p. 71).

Na acepção psicológica, levantada por Nunes, e a partir do *Vocabulário técnico e crítico da filosofia* de Lalande: "expressão é o conjunto de efeitos exteriores da consciência, efeitos esses que são sintomas de processos interiores ou sinais de estados psíquicos, sentimentais e emotivos" (Idem, p. 72). Segundo a *psicologia da forma* ou *teoria da forma (Gestalttheorie),* elaborada por Koffka e Köhler, por volta de 1910, "as reações físicas, orgânicas e psíquicas são partes de uma totalidade. A emoção constitui um *comportamento*, cuja forma característica, integrando determinadas reações orgânicas, é imediatamente perceptível". O que é apreendido pela percepção por meio da forma com que uma emoção é expressa, "é o seu significado

RC-B
Rubens Cardia | *Devir à morte*, 2001, Fotografia.
Fonte: Acervo pessoal

intrínseco", isto é, "uma decorrência do caráter global ou estrutural da percepção que nos permite captar, com a forma que lhes pertence, o valor e o sentido dos objetos" (Idem, p. 72).

Na fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty que, para Nunes, é uma interpretação aprofundada da teoria da *gestalt,* "a emergência de significados não seria possível se não houvesse, precedendo o pensamento conceptual e lógico, a atividade intencional da consciência" (NUNES, 2009, p. 73). Para Merleau-Ponty, ainda na interpretação de Nunes, a

> [...] *intencionalidade* não quer dizer ação voluntária. É, do ponto de vista fenomenológico, a *direção da consciência para os objetos,* direção em que se fundam as vivências originárias da percepção. A consciência intencional é significante: apropria-se dos elementos sensíveis, da matéria, dos aspectos do ser físico, subordinando-os àquela função de simbolização que Ernst Cassirer considera a essencial do espírito humano (NUNES, 2009, p. 73).

Retomando a relação de equivalência entre conteúdo-forma e percepção-expressão, aceitando *percepção* como conjunto de atividades psicofisiológicas cuja função é apreender informações suscetíveis de serem captadas através dos órgãos sensoriais, como é possível admitir a existência, ou até mesmo "perceber" um *conteúdo* (ideia), entendendo este como um devir[4] imaterial, logo, imperceptível aos órgãos dos sentidos? Pela própria *forma* como se *expressa*. Questionar a existência do conteúdo seria negar que todo efeito tem uma causa[5].

Neste sentido, da mesma maneira que Pareyson compreende *conteúdo* e *forma* em sua disposição dialética como conceitos simultâneos, coessenciais e coincidentes, *percepção* e e*xpressão* atuariam do mesmo modo: cíclicos e contínuos. Incessantemente complementando-se, imprimem *forma* à matéria (expressão) a partir de um *conteúdo* que constantemente é impressionado (percepção). Aplicando tal raciocínio segundo a teoria estética, poder-se-ia dizer que: se essa inter-relação possui *harmonia,* ela é causa que, por sua vez, tem como efeito o *Belo* estético. Sendo o *conteúdo* o intermédio deste ciclo, se este é *Bom*, automaticamente a relação é harmoniosa, produzindo somente belas *formas*.

Fundamentado no axioma de que não há efeito sem causa, parece acertado concluir que conteúdo é causa, e a inter-relação, geradora da forma, é efeito. Ou ainda, calcados na constatação de que a experiência perceptiva é dinâmica, logo, pressupõe atividade de forças, se relacionarmos tal proposição à terceira lei de Newton, já referida como lei de ação e reação, pode-se deduzir que: constantemente alimentado pela percepção, o *conteúdo* na condição de

causa imprime sua *ação* sobre a matéria, que por sua vez produz um *efeito exprimindo* uma *reação* que se configura na *forma,* a qual novamente se faz *perceptível* ao conteúdo, fechando, assim, o ciclo percepção-expressão, baseado nos conceitos conteúdo e forma.

Percepção-expressão: uma ampliação holística

Aplicados à estrutura de axioma, é possível atingir uma abstração maior de tais conceitos, capaz de proporcionar uma visão ainda mais ampla e generalizada, o que possibilita uma transposição dos limites traçados pela teoria da *gestalt* e até mesmo pela reconhecida fenomenologia de Husserl e Merleau-Ponty. Uma ampliação teórica para além da atividade intencional da consciência humana, possibilitando estender os processos de percepção e expressão para os demais aspectos da realidade, incluindo os seres orgânicos mais simples e os inorgânicos.

Em concordância com o posicionamento acima proposto, Rudolf Arnheim admite que "rochas, cachoeiras" e "nuvens tempestuosas" também "carregam expressões", mesmo que somente "em sentido figurado, por mera analogia com o comportamento humano" (ARNHEIM, 2008, p. 438). Nestes termos define *expressão* num sentido mais abrangente: como "maneiras de comportamentos orgânico ou inorgânico revelados na aparência dinâmica de objetos ou acontecimentos perceptivos" (Ibidem*).*

No sentido mais restrito, "diz-se que a expressão só existe onde há um espírito a ser expresso" (*Idem, ibidem),* mas admitindo a presença universal e direta da dinâmica, tornam-se claras suas qualidades estruturais, o que possibilita a afirmação: tudo que é dinâmico - poder-se-ia dizer também: tudo que existe na realidade; tudo que tem forma - é expressivo e consequentemente, mas num segundo momento, passível de ser percebido. Para Arnheim, "estamos começando a ver que a expressão perceptiva não se relaciona necessariamente com uma mente 'por trás dela'" (Idem, p. 443), aliás, todas as variedades de teorização tradicional pregavam o contrário: "a negação de qualquer parentesco intrínseco entre a aparência percebida e a expressão que ela transmite" (Idem, p. 441).

Neste sentido, demonstrando que a percepção da expressão envolve a atividade de forças, Arnheim, ao citar a "teoria da empatia" proposta por Lipps, explica "porque encontramos expressão mesmo em objetos inanimados tais como as colunas de um templo" (*Idem, op. cit,* p. 440). Tal raciocínio, partindo de uma estrutura de pensamento associativo, desenvolveu-se da seguinte forma:

> Quando olho para as colunas, conheço, de experiência anterior, o tipo de pressão mecânica e contrapressão que ocorrem nelas. Igualmente de experiência anterior sei como me sentiria se eu estivesse no lugar das colunas e se estas forças físicas agissem sobre e dentro de meu próprio corpo. Projeto meus próprios sentimentos sinestésicos nas colunas. [...] "Quando projeto minhas forças e energias na natureza, faço o mesmo também em relação ao modo como minhas forças e energias fazem-me sentir" (Ibidem).

Prosseguindo com a análise de Arnheim, sobre a teoria da "empatia", Lipps dá a entender que a percepção da expressão esteja subjugada a algum tipo de aprendizado ou, no mínimo, a algum comportamento instintivo "de experiência anterior". Tal posicionamento era combatido pelos psicólogos gestaltianos. Max Wertheimer, particularmente, "afirmava que a percepção da expressão é imediata e evidente demais para ser explicável simplesmente como um produto da aprendizagem". Enquanto William James, considerado ao lado de Charles Sanders Peirce, um dos fundadores do pragmatismo, não estava totalmente certo sobre corpo e mente não possuírem nada de intrinsecamente comum. Pois raciocinava de forma a acreditar que, "embora corpo e mente sejam meios diferentes - um sendo material, o outro, não - eles deviam ainda assemelhar-se em certas propriedades estruturais" (Idem, p. 441-2).

Desde que qualidades estruturais como forma, força, direção, velocidade, intensidade, entre tantas outras existam, é legítimo assegurar que são portadoras de expressão, logo, perceptíveis, mesmo havendo a presença de uma mente para percebê-las ou não.

"Isomorfismo", para a *Gestalt,* é a semelhança estrutural entre o padrão de estímulo e a expressão que ele transmite. Sendo a expressão uma característica inerente aos padrões perceptivos, suas representações não se resumem à figura humana; muito menos necessitam estar subjugadas a seus estados mentais. Para Arnheim, "suas manifestações na figura humana não são senão um caso especial de um fenômeno mais geral"; uma vez que a expressão tenha sido antropomorfizada, "é natural usar palavras derivadas de estados mentais humanos" para descrever objetos, processos, circunstâncias, etc., em suma, a própria dinâmica em seu sentido figurado (Idem, p. 442-5).

Sobre essa analogia de significados, Arnheim exemplifica:

> A comparação da expressão de um objeto com o estado de espírito humano é um processo secundário. [...] Uma rocha íngreme, um salgueiro, as cores de um pôr do sol, as fendas de um muro, uma folha que cai, uma fonte que flui, e, de fato, uma simples linha ou cor ou a dança de uma forma abstrata na tela cinematográfica têm tanta expressão como o corpo humano. [...] O salgueiro não é "triste" porque se parece com uma pessoa triste. Antes, porque a forma,

RC-C
Rubens Cardia | *Soledade antropomorfizada,* 2005.
Fotografia.
Fonte: Acervo pessoal

> direção e flexibilidade dos ramos transmitem um cair passivo, uma comparação com o estado de espírito, e o corpo estruturalmente semelhante, que chamamos de tristeza, impõe-se de maneira secundária (ARNHEIM, 2008, pp. 444-445).

Neste sentido, o corpo humano, ao servir de base para a classificação de estruturas expressivas, e consequentemente perceptivas, dificulta o processo, pois, além de estar sobrecarregado de associações subjetivas, "o corpo humano é um padrão particularmente complexo, não facilmente reduzível à simplicidade de configuração e movimento que transmite expressão convincente". Na verdade, "o corpo humano não é o mais fácil, mas o mais difícil veículo para a expressão" (Idem, p. 444). A partir de tal constatação, Arnheim, seguindo o conselho de Goethe, admite a atual deficiência empírica no tocante à expressão:

> [...] obter-se-ia um melhor sentido da expressão humana, considerando-a como um caso especial de comportamento orgânico e inorgânico, ao invés de insistir no homem como o centro e a medida da natureza. Em relação a tais fenômenos, a ciência ainda está esperando seu Copérnico (ARNHEIM, 2008, p. 445).

Em conformidade com a constatação da imprescindibilidade da dinâmica em tudo que existe, uma estrutura que sintetiza este processo em sua generalidade, perfeitamente aplicável à correlação entre percepção e expressão cuja extensão é aplicável à interação conteúdo e forma na estética, é o que a sabedoria milenar dos filósofos chineses chamaram *tao.*

Nesta concepção, *tao* é "a natureza em todos os seus aspectos", tanto os do mundo físico quanto os de domínios psicológico e social, cuja realidade, baseia-se na ideia de uma "contínua flutuação cíclica", envolvendo a noção muito mais ampla de dois polos arquetípicos: o y*in* e o *yang*. Eles são responsáveis por sustentar o "ritmo fundamental do universo", onde "todos os fenômenos que observamos participam desse processo cósmico e são, pois, intrinsecamente dinâmicos" (CAPRA, 2006, pp. 32-33).

Segundo a interpretação de Capra, mediante a introdução dos polos opostos *yin* e *yang* que fixam os limites para os ciclos de mudança, os chineses atribuem a essa ideia de "padrões cíclicos" uma estrutura definida, onde:

> Tendo *yang* atingido seu clímax, retira-se em favor do *yin;* tendo o *yin* atingido seu clímax, retira-se em favor do *yang*. Na concepção chinesa, todas as manifestações do *tao* são geradas pela interação dinâmica desses dois polos arquetípicos, os quais estão associados a numerosas imagens de opostos colhidas na natureza e na vida social. Todos os fenômenos naturais são manifestações de uma contínua oscilação entre os dois polos; todas as transições ocorrem gradualmente e numa progressão ininterrupta. A ordem natural é de equilíbrio dinâmico entre o *yin* e o *yang* (Idem, p. 33).

Projetando as interações: percepção-expressão e conteúdo-forma à estrutura do *yin* e *yang* como pares equivalentes, mas opostos entre si de mesma categoria e pertencentes a um único todo, ambos os pares, como tudo na natureza, estariam subordinados ao natural encadeamento espontâneo ordenado pelo equilíbrio. Consequentemente poder-se-ia chegar à seguinte dedução: quanto mais se percebe, mais e melhor se expressa. Quanto mais o conteúdo se enriquece (através da percepção), mais domina a matéria, produzindo formas cada vez mais belas. E assim sucessivamente em constante progresso até atingir a perfeição e transcender a materialidade da forma.

Através da estética, no que tange a conteúdo e forma, os filósofos ocidentais que levaram adiante a ideia de uma ordem metafísica regendo o universo, alcançaram, mesmo que de forma fragmentada, as mesmas "verdades" de que o oriente é detentor com milênios de antecedência.

No que se refere à percepção-expressão, Arnheim, ilustre representante do empirismo cartesiano, mas também implicitamente convencido da sabedoria oriental, encerra:

> O padrão perceptivo não é só um meio para entender a história da criação do homem, mas a história torna-se um meio de ilustrar um tipo de acontecimento que é universal e portanto abstrato. [...] Um aspecto da sabedoria que pertence a uma cultura genuína é a consciência constante do significado simbólico expresso em um acontecimento concreto, a sensação do universal no particular. Isto dá sentido e dignidade para todas as buscas diárias e prepara o campo no qual a arte cresce (ARNHEIM, 2008, p. 452; 446).

Atividade e passividade: o *livre-arbítrio* da percepção

Ernst Gombrich (1980), baseando sua teoria numa visão evolutiva da mente, onde a percepção é direcionada pela atenção do observador, nega o conceito da percepção humana como processo passivo. Com a expressão "sentido de ordem", Gombrich pretende evidenciar que a percepção, o meio pelo qual um organismo acumula experiências e consequentemente progresso, não é somente privilégio do homem que dispõe da razão para interpretar a vida por intermédio da visão ou dos demais sentidos; ela está subjacente na natureza, fundamentada na lei do equilíbrio ou homeostase.

Quando olhada do prisma de seu efeito, isto é, a reação que configura sua forma (expressão), fica claro que a percepção está presente tanto nos seres orgânicos como animais, plantas

ou o próprio homem, quanto nos seres inorgânicos como rochas, cristais ou "colunas de um templo". Por apresentarem padrões estruturais portadores de qualidades expressivas cujo reflexo novamente se volta como estímulo perceptivo, este ciclo constitui o que os chineses entendem por realidade, a natureza (*tao*) em todos os seus aspectos[6].

Seguindo a estrutura de flutuação cíclica do *yin* e *yang* chineses que generaliza as manifestações destes opostos arquetípicos a todos os acontecimentos colhidos na natureza e na vida social, como admitir que a percepção seja *ativa* em certos seres e quase *passiva* em outros? A resposta a este questionamento reside diretamente sobre o que se entende por atividade e passividade. Neste caso em particular, a análise cartesiana é deficiente, pois devido à extrema rigidez associada ao raciocínio fragmentado, anti-holístico, que lhe é próprio, pode gerar conclusões superficiais e até mesmo equivocadas.

Em razão dessa propensão ocidental, Capra destaca a substancial diferença da interpretação oriental:

> Um dos mais importantes *insights* da antiga cultura chinesa foi o reconhecimento de que a atividade – "constante fluxo de transformação e mudança", como a chama Chuang-tsé – é um aspecto essencial do universo. A mudança, segundo esse ponto de vista, não ocorre como consequência de alguma força, mas é uma tendência natural, inata em todas as coisas e situações. O universo está empenhado em um movimento e uma atividade incessantes, num contínuo processo cósmico a que os chineses chamaram *tao* – o "caminho". A noção de repouso absoluto, ou inatividade, estava quase inteiramente ausente da filosofia chinesa (CAPRA, 2006, p. 34).

Para os chineses, a imobilidade absoluta é uma abstração tamanha que torna-se impossível concebê-la. A "não ação", na filosofia taoista, é denominada pelo termo *wu-wei,* o qual é erroneamente interpretado no ocidente como alusão à passividade. Por *wu-wei* os chineses não entendem a abstenção de atividade, mas sim a "abstenção de uma certa *espécie* de atividade, a qual não está em harmonia com o processo cósmico em curso". Joseph Needham, eminente sinologista na concepção de Capra, define *wu-wei* como: "abstenção de ação contrária à natureza". Desta forma, "se uma pessoa se abstém de agir contra a natureza", ou, na citação de Needham, "de 'ir contra a essência das coisas', ela está em harmonia com o *tao* e, portanto, suas ações serão bem-sucedidas" (Idem, p. 34-5).

Entendida sob este ponto de vista, essa *espécie* de ação, contrária ou não à natureza, denota uma escolha a qual obedece a uma vontade: agir contra ou a favor da natureza? A autonomia para tal possibilidade de escolha equivale ao conceito de *livre-arbítrio*[7] na filosofia ocidental.

A anulação da ideia de passividade como total ausência de ação abre caminho para uma compreensão ainda mais ampla e generalizada sobre o processo da percepção. Tendo em vista as interpretações originais dos conceitos *yin* e *yang,* é possível traçar induções mais seguras em relação às adequações junto à cultura ocidental. Segundo Capra, é mais correto dizer que *yin* está associado à "atividade receptiva, consolidadora, cooperativa", enquanto *yang*, à "atividade agressiva, expansiva e competitiva. A ação *yin* tem consciência do meio ambiente, a ação *yang* está consciente do eu" (CAPRA, 2006, p. 35).

Neste sentido, aplicam-se à questão da percepção os conceitos de atividade e passividade segundo a acepção chinesa, a qual entende a natureza como um processo contínuo em constante transição: das partículas mais elementares aos seres vivos mais complexos (homem). E assim até o cosmo infinito. Desta forma é lícito supor que deva existir uma variação de grau desta "atividade" natural, ainda que seus limites pareçam se confundir, pois o contrário anularia todo este fluxo progressivo e incessante.

Sendo assim, parece legítimo presumir que nos seres mais simples o grau de "percepção" seja nulo ou praticamente nulo, existindo as ideias de ação tanto *yin* como *yang* apenas em estado primário de desenvolvimento ou mera potencialidade – como a minúscula semente que carrega o germe da grande árvore. À medida que se eleva na escala evolutiva, essa "percepção" segue em contínuo processo de aprimoramento e mudança, sempre tendendo à unidade. À medida que se vai aperfeiçoando, vai adquirindo autonomia, até se consolidar no homem, cuja ação tem consciência tanto do meio ambiente quanto do eu, e pode, portanto, livremente decidir se age de forma *yin* ou *yang.* Em terminologia moderna, a primeira denomina-se 'eco-ação' e a segunda, 'ego-ação'.

Na matéria inerte, que corresponde ao reino mineral, a ação se resume apenas à força mecânica, por exemplo, quando nas operações de química é possível observar dois corpos se reunirem até se ajustarem reciprocamente. Já as plantas, que constituem o reino vegetal, por serem dotadas de vitalidade, recebem as impressões físicas que agem sobre a matéria. Em certas espécies, como é o caso da dioneia[8], por exemplo, o fechar dos lóbulos, que tem como finalidade apanhar a mosca que vem sugá-la, esboça movimentos significativos que acusam certo grau de sensibilidade, uma "espécie de vontade".

Já nos seres que formam o reino animal é possível notar a presença de uma inteligência instintiva, mas limitada, que parece ter consciência de sua existência e individualidade. Não se pode negar que, em certos animais, atos combinados denotam uma vontade de agir com sentido determinado e conforme dada circunstância, mesmo observando que a maioria de suas ações estejam concentradas nos meios de satisfazerem suas necessidades físicas e proverem sua conservação. E finalmente o homem que, naturalmente, constitui a humanidade, possuindo todos os atributos dos demais reinos, domina todas as classes, por meio de uma inteligência especial e indefinida. O que lhe confere a consciência do futuro, a percepção das coisas extramateriais e a intuição de Deus.

O limite da atividade perceptiva reside justamente nas limitações da vontade própria. Conforme demonstrado, percepção como faculdade *ativa* em prol da evolução depende do direcionamento e manutenção da atenção. O homem, devido à consciência de sua individualidade, possui a liberdade para direcioná-la segundo sua própria vontade e a seu bel-prazer; em outras palavras, possui o *livre-arbítrio* da sua atenção.

Recebido em 19/03/2011 e aprovado em 25/04/2011.

Notas

1 Para um sucinto panorama sobre este movimento pendular, ora conteudismo, ora formalismo, com seus respectivos defensores e teorias ao longo da história, veja PAREYSON, 1997, p. 58-60.

2 Publicada em 1687, em seu trabalho de três volumes intitulado Philosophiae Naturalis Principia Mathematica, a terceira lei, conhecida como *Princípio da Ação e Reação,* diz que a toda ação há sempre uma reação oposta e de igual intensidade, ou, as ações mútuas de dois corpos um sobre o outro são sempre iguais e dirigidas a partes opostas. As três leis - *1ª Princípio da Inércia; 2ª Princípio Fundamental da Dinâmica e 3ª Princípio da Ação e Reação* – foram responsáveis por explicar vários comportamentos relativos ao movimento de objetos físicos. Com elas, Newton postulou um dos pilares da mecânica clássica.

3 Por *natureza*, entende-se aqui a natureza em todos os seus aspectos, tudo o que existe de fato. A realidade em si tanto nos fenômenos de ordem física quanto nos de domínio psicológico e social.

4 Para muitos autores, como é o caso de Gillo Dorfles, a inter-relação conteúdo-forma é entendida como um *devir:* um "*processo metamorfósico contínuo"* (Vide: DORFLES, 1988, p. 13).

5 A título de exemplo: o vento por si só é imperceptível ao sentido da visão; daí deduzir que ele não exista ou que seja imperceptível seria inferir em erro. Uma rama de capim, quando balançada pelo vento, faz-se perfeitamente perceptível à visão; portanto, neste caso, vento é causa e o balançar do capim é efeito. Daí poder-se admitir a existência e a perceptividade deste conteúdo invisível: o vento.

6 Vide: CAPRA, F. O *tao* da física: um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental, 1993.

7 Refere-se o *livre-arbítrio,* principalmente, às ações e à vontade humana, e pretende significar que o homem é dotado do poder de, em determinadas circunstâncias, agir sem motivos ou finalidades diferentes da própria ação (Vide: Liberdade *in* ABBAGNANO, 2000, p. 605-13).

8 Gênero de plantas insetívoras,"carnívoras", originárias do sudeste dos EUA. Vide: LAROUSSE, 1998, p. 1920.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. (4ª ed.) São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual:* uma psicologia da visão criadora (nova versão). São Paulo: Cengage Learning, 2008.

DORFLES, Gillo. *O Devir das Artes* (3ª ed.). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988. (original: 1959)

CAPRA, Fritjof . *O Ponto de Mutação* (33ª ed.). São Paulo: Cultrix, 2006. (original, 1982).

_____. *O Tao da Física*: um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental. São Paulo: Cultrix, 1983. (original: 1975)

GOMBRICH, Ernst Hans. *El sentido de orden*: estudio sobre la psicología de las artes decorativas. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A. 1980.

LAROUSSE, Cultural. *Grande Enciclopédia Larousse Cultural*. São Paulo: Nova Cultural, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. (3ª ed.) São Paulo: Martins Fontes, 2006. (original: 1945)

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte* (5ª ed., 7ª impressão). São Paulo: Editora Ática, 2009. (1ª publicação: Coleção Buriti, 1966).

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética* (3ª ed.). São Paulo: Martins Fontes, 1997.

As tramas perceptivas do Zooprismas de Arthur Omar

*Mariana Rodrigues Pimentel**

Este ensaio procura mostrar os procedimentos temporais que deram ensejo à disposição espacial dos trabalhos que compõem a exposição-obra *Zooprismas* do artista Arthur Omar. Procedimentos por meio dos quais nos é dado a ver e experimentar a gênese demiúrgica do processo perceptivo.

Arthur Omar, percepção, videoarte

> Em grego, o termo *zoe* tem uma ressonância diferente de *bíos* (...) sua ressonância alcança a vida de todos os viventes. (...) Zoe é a vida considerada sem adscrição de qualquer característica e experimentada sem limitações. O que ressoa clara e seguramente em zoe é a 'não morte'(...) Esse tempo de existir deve ser tomado como um ser contínuo que se enquadra numa bíos enquanto este perdura (...) Na realidade, nós experimentamos zoe, a vida sem atributos, quer façamos ou não tal exercício. É a nossa experiência mais simples, íntima e autoevidente. Zoe vem a ser a primeira experiência. (...) É experimentada como sem fim, uma vida infinita.
>
> — Carl Kerényi

A exposição *Zooprismas*[1] do artista multimídia Arthur Omar nos instalou no centro nervoso de sua obra: o tema da percepção, ou, mais precisamente, da experiência perceptiva enquanto processo cognitivo, gnosiológico. Mais do que o tema desta exposição, funcionou como trama por meio da qual o artista teceu um pensamento-percepção. Pensamento que dá a ver a potência temporal do processo perceptivo. Perceber é, aqui, modular, compor o objeto segundo disposições temporais que envolvem quantidade de movimento e qualidade de luz. Daí a

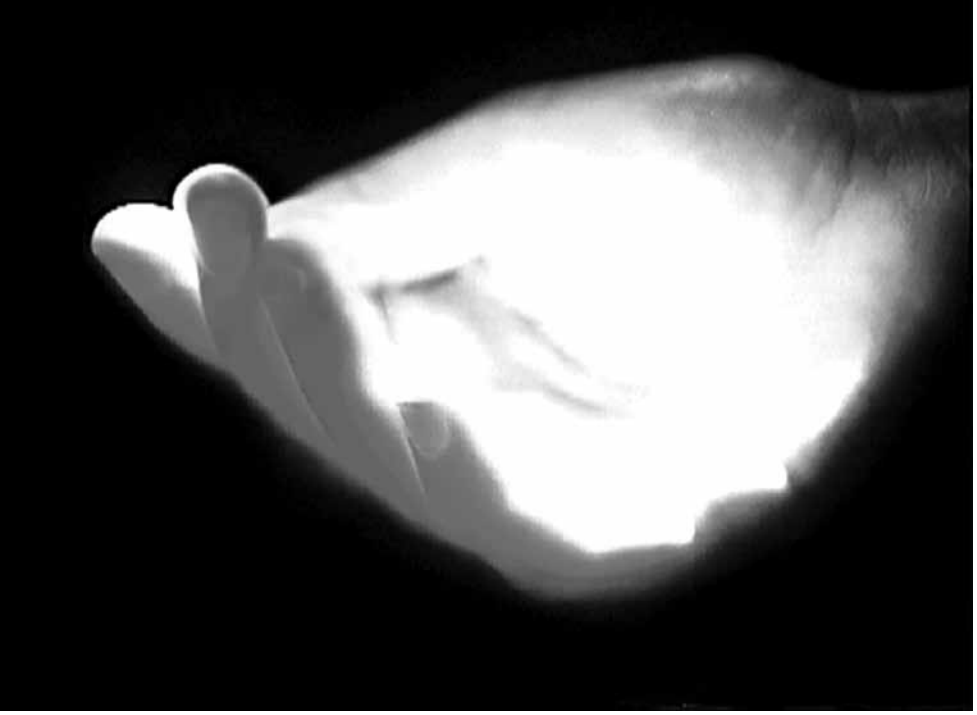
* Mariana Rodrigues Pimentel é professora de Estética e Teoria da Arte no Instituto de Artes da UERJ e professora de Fundamentos das Artes Audiovisuais em Produção Cultural UFF/PURO. Autora da tese *Fabulação: a memória do futuro*, publica ensaios sobre estética, cinema e artes visuais.E-mail: rpimentel.mariana@gmail.com

importância do uso de efeitos visuais tais como o *strobo*, a *flicagem*, o *flou*, a câmera lenta e a aceleração na produção dos trabalhos que compuseram esta exposição. Há uma relação de reciprocidade, de sintonia entre percepção e manipulação, entre o olhar e o manusear, fazendo da edição a principal operação da produção imagética do artista.

Na videoinstalação *Luz, lumière, light: a origem do cinema*, a manipulação da luz é apresentada como gesto inaugural do fazer cinema, o qual, segundo a lenda, já fora inventado há 10 mil anos. É que, aqui, o cinema não é entendido apenas como uma técnica específica que surge na virada do século XIX para o XX, mas como uma prática que se funda no e através do encontro entre o plano de luz (o amorfo) e o plano da arte (as mãos que conferem forma); encontro este que dá ensejo à imagem, ao corpo, ou ainda mais, que é a própria imagem tomando corpo, corporificando-se. O cinema desponta então como potência demiúrgica que incide sobre a matéria-luz.

Como pontua o crítico de arte Luiz Camillo Osório, "A transformação do cubo branco em câmera de luz, causada pela entrada em cena do audiovisual, implicou todo um novo universo de contaminações e multissensorialidades". Se há, por um lado, uma espacialização da imagem em movimento, as videoinstalações articulam tempo (o filme exibido) e espaço (a disposição das telas no cubo); por outro, há uma temporalização da arte, a qual já não pode mais ser pensada somente a partir de critérios plásticos e espaciais. "A arte ganhou assim uma dimensão temporal que lhe era estranha"[2], conclui Camillo Osório.

É exatamente essa camada temporal que será explorada em *Zooprismas*, não apenas por tratar-se de uma exposição audiovisual, mas em função do artista estabelecer a disposição espacial dos trabalhos a partir de uma instância temporal. Composta por 14 obras, entre fotografias, vídeos e instalações, *Zooprismas* se estrutura a partir de uma narrativa, a narrativa do encontro entre a potência demiúrgica da arte e o plano de luz. Encontro trágico cujo combate é a própria imagem-corpo. A narrativa é construída na e pela relação entre as obras. Não há um texto ou uma narração que circunscreva o sentido da exposição. Aqui a narrativa não é engendrada pela língua, ela não é construída no plano da linguagem, mas no plano de luz. O que diz Deleuze sobre a narrativa cinematográfica cabe aqui: "A narração não passa de uma consequência das próprias imagens e de suas combinações, jamais sendo um dado". Não é a narrativa que funda as imagens, mas as imagens nas relações que estabelecem entre si que engendram a narrativa. É a partir da relação corpo-mundo e não corpo-linguagem que ela se produz.



Luz Lumière Light. 2006. Detalhe da Instalação. Acervo do artista. Foto original de Arthur Omar. Foto de documentação por RBM

Os três andares são convertidos em três planos cosmogênicos: o primeiro andar em plano da luz, o segundo em plano do corpo e o terceiro em plano da arte; e a fachada transforma-se na mola condutora da narrativa, cujo elo já não é dado por continuidade ou por contiguidade, mas por impulsão, por propulsão, por pulsão.

O plano de luz - primeiro andar - é composto por quatro obras, *Zooprismas*, *Madona do Raio*, *La Vérité* e *Esferas em Fuga*; o plano do corpo – segundo andar - por sete, *Balada para os sete sinos*, *Bastilha*, *Kiss*, *Ballet nº 2*, *Pele Mecânica*, *Dionisíaca* e *Menina do brinco de Pérola*; já o terceiro – plano da arte – por duas, *O Porto* e *Luz, Lumière, Light: a origem do cinema*; enquanto que na fachada encontra-se a instalação gráfica *Mola Cósmica*.

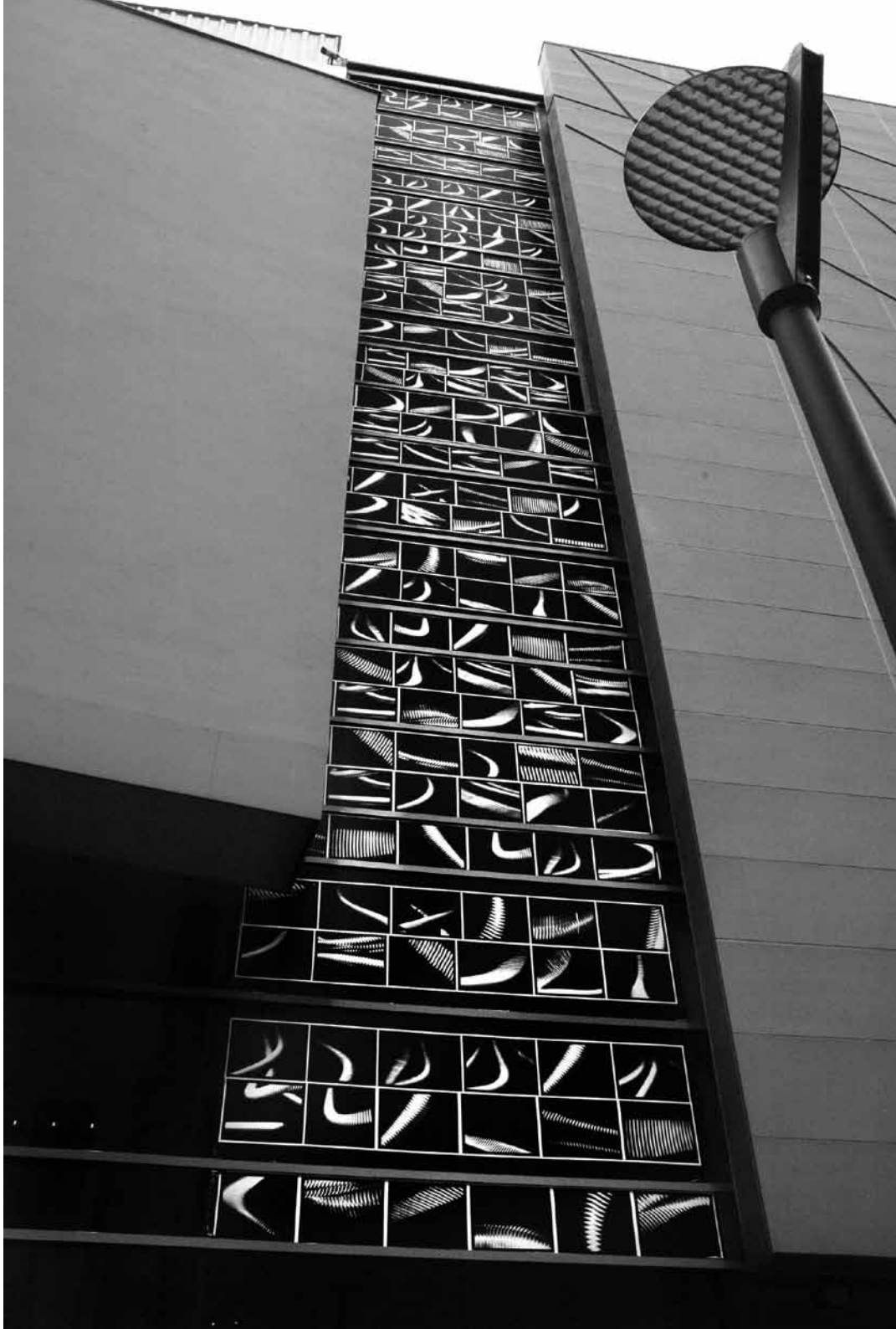
Mas o que nos permite afirmar, para além da organização espacial da exposição, que estes andares correspondem aos respectivos planos propostos? Ou ainda, o que na composição de cada uma dessas obras possibilita situá-las em um plano específico? Como vamos procurar mostrar, há uma unidade temática que circunscreve cada um dos andares-plano. Se é possível dizer que o primeiro andar corresponde ao plano de luz, isso se deve ao fato de as quatro obras tematizarem a luz, seja como pura potência luminosa em *Zooprismas*, seja como

luz-matéria em *Madona do Raio* e em *La Vérité*, ou ainda como luz-movimento em *Esferas em Fuga*. Quanto ao segundo andar, o corpo é o objeto dos trabalhos que ali se encontram: corpo-gesto em *Ballet nº2*; corpo-raro em *Menina do brinco de pérolas*; corpo-cerimonial em *Dionisíaca*; corpo-***superfície*** em *Pele Mecânica*; corpo-resíduo em *Bastilha*; corpo-erótico em *Kiss*. No entanto, ainda resta a fotoinstalação *Balada para os sete sinos*, que ocupa a parede externa do segundo andar, cujo tema não é o corpo, mas que funciona como anunciadora da nova dimensão, a luz tornando-se céu, encurvando-se, compondo um horizonte, um mundo possível. Já no terceiro, a arte como potência demiúrgica que cria mundos e o artista como realizador da potência são o tema de *Luz, lumière, light* e de *Porto*, respectivamente.

Ora, mas como é possível construir o espaço a partir do tempo? E como falar em narrativa se não há encadeamento de acontecimentos (mesmo que não lineares) ou desenvolvimento de uma ação, como no caso das performances? Como vou procurar mostrar, em *Zooprismas* o que está em jogo não é revelar o plano físico dos corpos e de suas misturas, mas a passagem deste ao plano virtual, incorporal das singularidades. Movimento dionisíaco que se constitui como processo simultâneo de destituição e constituição identitárias. Já não estamos mais na ordem de uma temporalidade cronológica nem crônica, mas serial. De fato, o que singulariza a construção do tempo como série é o seu caráter disjuntivo: o Tempo enquanto força, potência, como qualidade intrínseca do que se torna no tempo. Portanto, o que se narra é esse movimento incessante de criação e recriação do mundo. Instalar-se no tempo em sua forma pura, ou seja, um tempo não espacializado, significa adentrar o plano transcendental, ontogenético, plano do porvir.

Mas antes de adentrarmos a questão específica da relação entre narrativa e Tempo na obra em voga, proponho irmos ao encontro da filosofia bergsoniana e, mais especificamente, de sua teoria da percepção.

A metafísica bergsoniana tem como principal objetivo desfazer uma ilusão, qual seja, a de que o Tempo é a medida do movimento. Segundo Bergson, tal ilusão advém da crença na existência do espaço enquanto entidade vazia que seria preenchida pelos seres, pelas coisas que compõem a realidade. Desta forma, confunde-se a mudança com o deslocamento no espaço (movimento) e o Tempo com o tempo físico do deslocamento de um corpo de um ponto ao outro do espaço. Como explica o filósofo, a finalidade dos seres vivos (matéria orgânica) é



Mola Cósmica. 2006. Visão geral da instalação externa ao prédio da Oi Futuro. Raimundo Bandeira de Mello. Acervo do artista. Foto de documentação por RBM.

a sobrevivência. Para sobreviver, todavia, faz-se necessário o movimento, o qual, em última instância, constitui o meio pelo qual se domina a matéria. Desde os entes vivos mais inferiores até o homem, age-se para sobreviver. Portanto, não se trata de uma ação qualquer, mas da ação útil à vida. Nos seres vivos, o sistema sensório-motor foi montado para receber movimentos ao modo de percepções do mundo exterior, desenvolvê-los enquanto sensações (afecções) e devolvê-los sob a forma de reações físicas (ações). Entretanto, ao receber, desenvolver e devolver o movimento, o sistema sensório-motor opera uma divisão, assim como uma imobilização da realidade, criando a ilusão de um espaço fixo e imóvel no interior do qual as coisas e os corpos se movimentariam. Como mostra Bergson, a única entidade metafísica é o Tempo, a duração, enquanto fluxo contínuo e ininterrupto. O Tempo é o devir, matéria a partir da qual o mundo é engendrado. Portanto, se, por um lado, a espacialização do Tempo como substância física passível de divisão e medição é necessária à vida, pois garante a efetuação da ação; por outro, tal operação perde de vista a própria instância genética que é a condição de possibilidade da vida, o Tempo.

Como expusemos acima, é através do esquema sensório-motor que se dá a operação de espacialização do tempo. Espacialização esta que tem na percepção o seu principal instrumento, visto que, para que haja o desenvolvimento da sensação e a subsequente reação, é necessário que de antemão o objeto já tenha sido retirado, subtraído ao Tempo, ou seja, erradicado do fluxo contínuo que constitui a realidade. É neste sentido que Bergson pode afirmar que a percepção não acrescenta nada ao objeto;pelo contrário, é sempre um processo de subtração que envolve não somente a seleção de um objeto entre outros, mas principalmente, a seleção dentre as qualidades que compõem um dado objeto, as quais serão úteis à ação.

A metáfora utilizada por Bergson para tornar visível esta operação é muito instrutiva:

> Se considerarmos um lugar qualquer do universo, poderemos dizer que a ação da matéria inteira passa sem resistência e sem perda, e que a fotografia do todo é translúcida: falta, atrás da chapa, uma tela escura sobre a qual se destacaria a imagem. Nossas "zonas de indeterminação" (os corpos) desempenhariam de certo modo o papel de tela.[3]

Na cosmogonia bergsoniana o universo é luz, fluxo luminoso, enquanto que o corpo é opacidade sobre a qual a luz incide e é capturada. Portanto, distintamente da proposta fenomenológica segundo a qual a percepção consciente iluminaria o objeto, para Bergson a percepção retém a luz, retenção através da qual a representação do objeto é forjada. A percepção seria como uma película opaca que filtraria a luz, retendo o fluxo luminoso e temporal num instantâneo.

Tempo é luz e luz é Tempo. O universo é um plano de imanência formado de Tempo-luz, de potência luminosa onde a única lei é o incessante fluxo das imagens-matéria-movimento, as quais batem e rebatem umas sobre as outras e em todas as suas faces. Para Bergson não há distinção entre matéria, imagem e movimento: "a verdade é que os movimentos da matéria são muito claros enquanto imagens, e que não há como buscar no movimento outra coisa além daquilo que se vê"[4].

A diferença encontra-se entre matéria e corpo: enquanto a primeira é pura exterioridade, o segundo é uma membrana sensível que se constitui a partir de uma dobra, de uma flexão da matéria luminosa sobre si, produzindo uma interioridade, um intervalo de tempo (a afecção). A luz desponta assim como substância a partir da qual o corpo é forjado; mas uma imagem especial, pois interioriza o Tempo: a luz deixa de ser uma superfície lisa para tornar-se uma superfície rugosa que cria zonas de percepção (os órgãos sensitivos).

Mas se a percepção se constitui como processo de enquadramento do tempo, de delimitação do ilimitado, e o espaço como produto deste processo, como falar de uma percepção e de um espaço forjados a partir do e no tempo? Diferentemente das outras espécies que compõem o mundo orgânico, o homem tem a condição de produzir novas imagens. Pois, se, por um lado, a inteligência enquanto instrumento da ação garante a conservação da espécie, por outro, ela permite ao ser humano tornar-se um criador. É que, ao produzir instrumentos de ação que ultrapassam os limites do corpo, a inteligência possibilita ao homem uma segunda dobra, uma dobra sobre si mesmo, ou seja, uma segunda temporalização que permite ao homem autoproduzir-se, criar a si mesmo como imagem.

Como escrevem Deleuze e Guatari em *O que é a Filosofia*, a arte, a ciência e a filosofia são três saberes através dos quais o homem cria mundos, se autoproduzindo. O papel da arte é, justamente, criar novas percepções e novas afecções, isto é, criar perceptos e afectos. Para tal é necessário arrancar os perceptos das percepções, os afectos das afecções, fazer o infinito atravessar o finito, impor velocidade à matéria inerte (imobilizada). Ou seja, restituir Tempo ao espaço. Portanto, criar um percepto é criar uma nova percepção, uma percepção que já não se estrutura a partir de um movimento de paralisação do Tempo, pois não se atualiza em ação, mas cuja "matéria" é o próprio Tempo. Uma percepção que se forja de e no Tempo. Uma percepção-tempo.

Mas se este procedimento é próprio do fazer artístico, o que distinguiria a obra audiovisual em questão? Se, como escrevem Deleuze e Guatari, a função do percepto é "tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir"[5], ou seja, o Tempo, o que singulariza *Zooprismas* é tornar visível o procedimento de constituição do percepto. *Zooprismas* instaura um campo imagético/sonoro que tem como objeto a *atuação* da potência demiúrgica da arte sobre a percepção, isto é, o gesto criador que dá ensejo ao percepto. Neste sentido, poderíamos dizer que o universo perceptivo em *Zooprismas* se constrói enquanto percepção do percepto, percepção do próprio forjar-se da percepção-tempo.

Em *Esferas em fuga*, videoinstalação que ocupa o plano de luz, as bolas de metal pesado e compacto instaladas nas calçadas - cuja função é impedir a passagem, reter o movimento - perdem sua densidade ganhando um aspecto leve e translúcido através da hiperaceleração da imagem. A experiência da velocidade vertiginosa faz o imaterial atravessar o material, a matéria transmuta-se em imagem: imagem-matéria-movimento.

Já no *Ballet nº2*, vídeo que se encontra no segundo plano, será a partir do uso da câmera lentíssima que o percepto será arrancado à percepção. Ao imprimir uma outra velocidade à coreografia executada pelos bailarinos do Mannheim Opera Ballet, durante performance no Museu de Arte Contemporânea de Mannheim, Omar torna visível o drama do movimento, do corpo em movimento. A lentidão da câmera inverte a percepção habitual que temos da relação entre corpo e gesto: *não é o corpo que gesticula, mas o gesto que corporifica*. A expansão, o alargamento da duração de cada gesto opera um esgarçamento do corpo, expondo-o em todo o seu esforço de autoconstituição. Corpo-tempo que no fluxo do movimento cria-se a cada gesto-instante. O movimento físico é transformado em movimento dionisíaco.

No terceiro andar temos o documentário *Porto*. Aqui também a manipulação da velocidade é o instrumento utilizado pelo artista para produzir uma nova experiência perceptiva. Mas, diferentemente das duas primeiras, o efeito visual não opera como uma lente de aumento sobre um objeto, mas sobre uma situação. Filmado a partir de um ângulo fixo, enquadrando um trecho de um pequeno porto no qual se encontra um número grande de pessoas, que ali estão tanto para embarcar quanto à espera de um viajante, *Porto* opõe duas situações: de um lado, os transeuntes; de outro, o artista. É que, através da aceleração da imagem, o incessante fluxo de pessoas entrando e saindo tanto do porto concreto quanto do porto-filme, pois elas entram

Zootrópio, com público. 2006. Projeto de capa de catálogo.
Raimundo Bandeira de Mello. Acervo do artista. Foto de documentação por RBM.

e saem do enquadramento, contrasta com o deslocamento do artista dentro do próprio filme. Se, por um lado, a aceleração destaca a indiferença da multidão para com a filmagem, por outro, chama a atenção para o artista, o qual executa uma coreografia própria, acenando insistentemente para a câmera. A velocidade acentua a indiferença da multidão assim como a presença do artista. Mas esta presença só é percebida porque ele se sabe percebido. É a percepção da percepção, a percepção do percebido que o diferencia dos outros corpos.

Mas se em cada uma dessas instalações nos são apresentadas experiências perceptivas, é somente por estarem articuladas enquanto planos cosmogônicos que podemos perceber o percepto. A dobra está na articulação, na relação temporal estabelecida entre os trabalhos. É a narrativa que perpassa e sustenta o sentido da exposição. A narrativa é o próprio sentido enquanto liame invisível, mas presente.

É deste modo que, se é possível colocar a questão da percepção como tema central da exposição, o mesmo só pode ser entendido a partir desta perspectiva cosmogônica que atravessa e estrutura *Zooprismas*. Perspectiva esta que já se encontra presente em trabalhos anteriores do artista, a exemplo de seu filme documentário *Coroação de uma Rainha* e do vídeo *Lógica do Êxtase*, os quais se caracterizam, justamente, por pensar a produção imagética como experiência perceptiva: criar uma imagem é, mais do que criar uma nova percepção, revelar a criação como experiência perceptiva. Daí a importância do conceito de experiência em sua obra, visto que a experiência só é possível enquanto experiência do que ainda não existe, do que está por vir.

Destarte, se o corpo na obra de Omar é constituído ao modo do Tempo, podemos dizer que a experiência em Omar é sempre uma experiência ao nível do corpo, a experiência se confunde com o próprio processo de temporalização do corpo: experenciar o corpo é temporalizá-lo. Daí a imbricação entre estas três instâncias em sua obra.

A produção do corpo já não é mais pensada, somente, a partir de critérios plástico-espaciais, mas temporais. A matéria plástica da obra se torna o próprio Tempo-luz. Portanto, a experiência perceptiva em sua obra se dá sempre através de uma experimentação ao nível do corpo. Experenciar o corpo é permitir que ele se constitua no e a partir do percepto, é devolver o corpo ao fluxo do tempo. Arrancar o percepto da percepção é restituir Tempo ao corpo.

Mas se, como dissemos acima, *Zooprismas* nos oferece a percepção deste instante de constituição do percepto e se este na obra do artista se confunde com a temporalização do corpo, então significa que o que nos é revelado é o próprio dobrar-se do corpo sobre si.

Operação que se constitui como uma segunda dobra que incide sobre a primeira, desdobrando-a. O corpo torna-se simultaneamente agente e matéria sobre a qual se age. Mãos singulares e plano de luz.

Sendo assim, mais do que narrar o encontro entre a potência demiúrgica da arte com o plano de luz, *Zooprismas* é a narrativa do encontro do corpo consigo mesmo, encontro este que libera as forças de criação tornando visíveis o plano de luz e o plano da arte. O corpo não é o produto do encontro, mas meio -instrumento e material - através do qual essas potências podem ser liberadas.

Daí afirmarmos anteriormente que nesta obra a narrativa é engendrada por uma temporalidade serial. O que se narra é esse instante disjuntivo, o dobrar: ao mesmo tempo dobra e desdobra. O percepto não é volta a um estado originário da percepção, a um passado perdido: mas o passado tornado futuro. Pois, se o Tempo é perdido no processo perceptivo, passado do corpo, ele só pode retornar como futuro, como potência através da qual o corpo se re-cria, como percepto. Como dizem Deleuze e Guattari sobre Proust, "o plano de composição aparece pouco a pouco, para a vida, para a morte, compostos de sensação que ele edifica no curso do tempo perdido, até aparecer em si mesmo com o tempo reencontrado, a força, ou antes, as forças, do tempo puro tornadas sensíveis"[6]. O Tempo reencontrado é o futuro do corpo.

A série do Tempo é o intervalo, interstício por onde o Tempo retorna. Se na narrativa cronológica, o meio ocupa um lugar de separação, de distinção entre passado (o que já aconteceu) e futuro (o que irá acontecer), na narrativa serial o presente é intervalo que reúne o antes e o depois, presente que possui uma duração. A duração do acontecimento. Se como dissemos anteriormente, ao analisar a proposta ontogenética de Bergson, o corpo se constitui como intervalo de tempo, como membrana que contém uma interioridade, a segunda dobra modifica a natureza desse intervalo. Não mais intervalo entre uma ação recebida (passado) e uma ação devolvida (futuro), intervalo que se constitui por um fechamento; mas interstício, fissura, abertura que permite ao corpo reencontrar o Tempo re-criando-se.

Há três obras que funcionam como espinha dorsal da exposição. São elas: *Zootrópio*, *Pele Mecânica* e a já citada *Luz, lumière, light: a origem do cinema*.

Composta por três telas onde simultaneamente são projetadas imagens de prismas as quais, através do uso do *strobo* e da *flicagem*, piscam incessantemente, produzindo um incômodo ao olhar, a videoinstalação *Zootrópio* é o principal trabalho do primeiro andar. Funcionando

como um caleidoscópio, a instalação é pura potência luminosa e colorante. Não há início nem fim, simplesmente uma sucessão incessante de imagens-luz rebatendo umas sobre as outras, causando um incômodo ao olhar do espectador visto que é impossível reter o fluxo dessas imagens-luz. A percepção enquadrante é suspensa, obrigando o espectador a imergir nesse universo luminoso. É o plano de luz em toda a sua expressividade. As outras instalações que compõem o primeiro andar são como que reverberações dessa potência luminosa, a luz-matéria em *Madona do Raio* e em *La Vérité*, e a luz-movimento em *Esferas em Fuga*.

Pele Mecânica, instalada no segundo andar e que, numa perspectiva vertical, fica exatamente sobre *Zootrópio,* é um desdobramento de um trabalho anterior do artista, *Antropologia da Face Gloriosa*. Séries de fotos compostas por fotografias em um primeiríssimo plano de rostos de carnavalescos, esses dois trabalhos compõem-se enquanto efeitos de superfície sobre as faces-pele. No primeiro, tal efeito é conseguido a partir de uma relação tensa entre texto e imagem, as legendas funcionando como uma segunda máscara, tensão que dá ensejo à face gloriosa; no segundo, o efeito se dá através da cromatização das imagens-pele. Se na *AFG* a série é construída sobre o intervalo entre o plano de linguagem e o plano de luz, aqui a serialização se dá sobre a própria imagem-membrana. São criadas mais de três mil variações cromáticas que incidem sobre as três telas-faces, ocupadas cada, simultaneamente, por uma dentre cinco faces-pele. Numa sucessão vertiginosa, as faces se multiplicam desfazendo a relação entre original e cópia. Cada imagem constitui-se enquanto efeito de superfície. O efeito de superfície transmuta-se em imagem.

Luz, lumière, light, trabalho já analisado aqui, e que ocupa o terceiro andar (ao lado de *Porto*), nos apresenta um filme onde mãos anônimas manipulam a luz. Esta imagem funciona como um *ritornelo* na obra do autor: mãos anônimas que "brincam" com a purpurina dourada, que manuseiam moedas de ouro, que pinçam um raio de luz repetem-se constantemente nos filmes do artista. Por isso, não se pode dizer que sejam as mãos de um sujeito que atua sobre o plano de luz, tal como as mãos de uma costureira, mas as mãos dessubjetivadas que atuam entre os raios luminosos.

Na verdade, a separação entre os planos é somente pedagógica. Em vez de uma espinha teríamos então uma trança, onde os três planos estariam imbricados. Se em *A Pele Mecânica* a manipulação da cor, o efeito de superfície é a própria imagem, é porque a luz e a força

A Pele Mecânica. 2006. Segmento da instalação com quatro projetores.
Raimundo Bandeira de Mello. Acervo do artista. Foto de documentação por RBM.

demiúrgica se encontram no mesmo plano, têm a mesma natureza. Anônimas e sem identidade, tais mãos pertencem ao plano de luz, são a sua força, a própria potência de reunião e de dispersão. É esse movimento de reunião e dispersão que estas mãos vão executar incessantemente, pois aqui o material do demiurgo, do artesão cósmico, não é o barro, mas a luz. A forma não se fixa, não se materializa. Dura o instante mesmo de seu fazimento.

Daí afirmarmos que, mais do que a reunião de um conjunto de trabalhos do artista cujo liame seria dado pelo tema da percepção, *Zooprismas* se constitui a partir de uma articulação temporal entre as obras: o sentido da exposição não está na reunião, mas na articulação, não está nos trabalhos, mas no fio que os liga, não está no tema, mas na trama. Se o sentido cosmogônico é dado pela disposição espacial da exposição, isso se deve ao fato de a mesma se apresentar como uma narrativa. As três dimensões espaciais transmutam-se em dimensões temporais: a obra devém *zoodobra*.

Recebido em 25/03/2011 e aprovado em 20/04/2011.

Notas

1 *Zooprismas*, sob a forma de exposição, com 14 instalações, vídeos e fotografias de Arthur Omar, foi criada e apresentada pela primeira vez no então Centro Cultural Telemar, hoje Oi Futuro, entre os dias 19 de setembro e 29 de outubro de 2006, no Rio de Janeiro.

2 OSÓRIO, 2006.

3 BERGSON, 1999, p. 36-37.

4 Id, ibd, p.18.

5 DELEUZE e GUATTARI. *O que é a filosofia*, p. 235.

6 Id, ibd, p.243-244.

Referências

BERGSON, H. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DELEUZE, G. *Cinema 1 - A Imagem-Movimento*. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Cinema 2- A Imagem-Tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, G e GUATTARI, F. *O que é a Filosofia?* Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1997.

OSÓRIO, L.C. Sem a assepsia de museus e galerias. In: Segundo Caderno. Rio de Janeiro: *O Globo*, 14/11/2006.

Buscando Contornos

*Rubens Pileggi Sá**

Considerando as aproximações entre texto, imagem, palavra e ação, o presente ensaio busca investigar a linguagem em arte a partir da definição de vários autores sobre criação, tradução e crítica, buscando superar a oposição entre formalismo e antiformalismo, tratando-a como falsa questão. Desse modo, apresenta-se como possibilidade de ser o texto, ele próprio, um objeto que acumula valores plásticos e poéticos, ao mesmo tempo.

forma, linguagem, apropriações

Algum lugar, aqui

A obra está sempre em situação profética.

-- Roland Barthes

Se a ideia de *campo ampliado da arte* (KRAUSS, 1984) chegou ao ponto de se utilizar de estratégias as mais diversas – sobretudo como crítica à pureza formal e ao questionamento da autonomia do objeto artístico – então será possível pensar que a narrativa, ou melhor, um texto (este, por exemplo) também pode tornar-se um objeto de arte e, ao mesmo tempo, um conceito de sua própria definição? Ou, levando adiante tal pergunta: é possível pensar

*Rubens Pileggi Sá é artista visual e Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UERJ. Escreveu no jornal Folha de Londrina a coluna "Alfabeto Visual" (1999 a 2007), tendo sido premiado pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro pelo projeto Cromo Sapiens (2010).

na hipótese da enunciação de ideias como lugar de veiculação poética? Escrita é matéria? Palavra é ação? Pensamento é coisa? Sim, se levarmos em consideração a prática dos povos tupi-guaranis – particularmente o grupo dos mbiás – em considerar as 'palavras enfeitadas' de seus profetas como uma entidade viva, como nos descreve a antropóloga Hélène Clastres (1978, 87):

> As belas palavras são as palavras sagradas e verdadeiras que só os profetas sabem proferir; são a linguagem comum a homens e deuses, palavras que o profeta diz aos deuses ou, o que dá no mesmo, que os deuses dirigem a quem sabe ouvi-los. Ayvu porá, a bela linguagem (é assim que os mbiás designam o conjunto de suas tradições sagradas), é com efeito a que falam os deuses, a única que apreciam ouvir.

E nesse espaço-tempo de exposição – e exposição de ideias sobre forma – posso tomar tal lugar para exibir ideias plásticas[1], tal como ocorre em uma mostra de obras em galeria ou museu de arte[2]. O que se coloca, assim, é que não só os suportes perdem seus limites, mas também os procedimentos passam a ser de outra categoria que podem se dar além da mera visualidade ou da linearidade direta das relações de forma e conteúdo[3]. Devo alertar, porém, que o presente ensaio, mais do que a defesa de princípios ordenados segundo uma base tecnicista, parte em direção ao desconhecido, sem a intenção de colocar ponto final em nenhum dos assuntos aqui levantados. É, pode-se dizer, mais uma tentativa da abordagem de certos mecanismos criativos que vão se encadeando na medida mesmo em que são colocados em cena, através do texto. Melhor, onde o ruído e o silêncio constituem-se estrategicamente como partes integrantes de um lugar de deslizamentos situado entre as 'palavras enfeitadas' e a necessidade de entendimento analítico de um raciocínio.

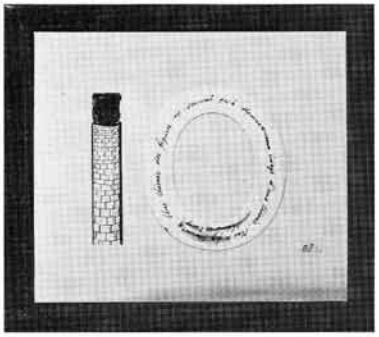
O som que a página vazia faz

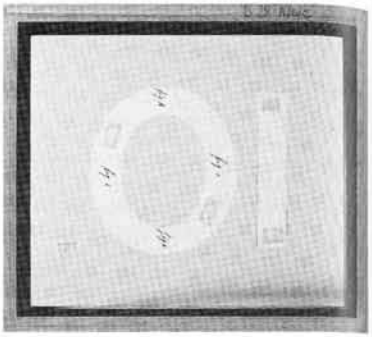
Um exemplo pioneiro de relações entre o texto e a imagem, na arte moderna, vem através do poeta simbolista Stéphane Mallarmé, que fez com que as páginas do seu livro de poemas se tornassem uma constelação de camadas plenas de sentidos. Utilizando-se de tipologias diferenciadas que indicam textos, sobretextos, pensamentos e falas, a página branca se transforma em um corpo em movimento e, do objeto livro, nasce o livro-objeto. Em sua poesia, particularmente no poema "Un coup de dés" (1897), a própria sonoridade é adivinhada pela respiração suspensa, enquanto observamos o "lance de dados jogado ao acaso", alçando voo pela página branca.

Mallarmé é influência profunda em outros autores como Barthes, Foucault, Augusto e Haroldo de Campos e toda a geração concretista e pós-concretista, como o poeta Paulo Leminski, o compositor Arnaldo Antunes e artistas como John Cage e Marcel Broodthaers, que, em 1969, 'refez' o livro do poeta, reapropriando-se da mesma ideia e alterando partes da obra, de modo a fazê-la servir a seus conceitos plástico-poéticos. Mallarmé, enfim, faz o *asé*[4] acontecer no texto escrito. Enfeita a palavra (*ayvuporá*) tornando-a de acordo com o gosto dos deuses, como nos conta o mito tupi-guarani da *Terra Sem Mal*. Contribui para modificar a escrita, quebrar seu determinismo, reatualizando sempre a experiência da leitura, uma vez que esta só pode ser realizada de maneira ativa e participativa. Mas, se Mallarmé aponta para o futuro o seu *Lance de Dados*, é nos termos que os antigos chineses utilizavam para descrever a origem mítica da escritura que o dispositivo de sua poética é disparado, como descobre, entusiasmado, Paul Valéry: "Il a porté la page à la puissance du ciel étoilé"[5] (CHRISTIN: 2000, 165).

Em sua famosa *Conferência sobre o Nada*[6], de 1949, o compositor John Cage já propunha o "silêncio grávido de sons" (CAGE: 1985, 98), criando possibilidades de mudanças nos paradigmas de leitura, debate e criação formal, em arte, que retomavam questões dadaístas, agora sem a negatividade daquele movimento contestatório. Um desses casos ocorreu em Nova York, no ano de 1952, quando o artista executou sua peça 4'33", sentado de frente ao piano, simplesmente sem atacar uma só tecla que emitisse nota musical. Aquela situação não continha apenas um apelo de humor. Nem era o desvio de um compositor tornando-se *performer*. Mas chamava a atenção das pessoas para os sons em volta daquele silêncio de música não tocada. Ou seja, um caso que se tornou um clássico exemplo onde o contexto faz com que a obra seja criada no fluxo de seu próprio acontecimento.

O contorno que o elemento artístico promove agora não é mais uma linha que separa e define dois espaços distintos, um fora do outro, mas, ao contrário, a partir de uma indiferenciação generalizada, cria a possibilidade de dois ou mais espaços e ou situações se agruparem através das tensões e fricções que geram outros elementos[7]. A linha de contorno, nesse caso e, a partir deste princípio, serve como fator de agregação, de entendimento da ocorrência da situação. Em 2003, na cidade de Londrina, durante protestos contra o aumento da tarifa do transporte urbano, um motorista – atendendo ao comando de um policial – avançou o ônibus que conduzia sobre as pessoas, atropelando um jovem que veio a falecer, posteriormente, em razão da lesão sofrida. Com um trabalho muito simples, mas dentro do sentimento que



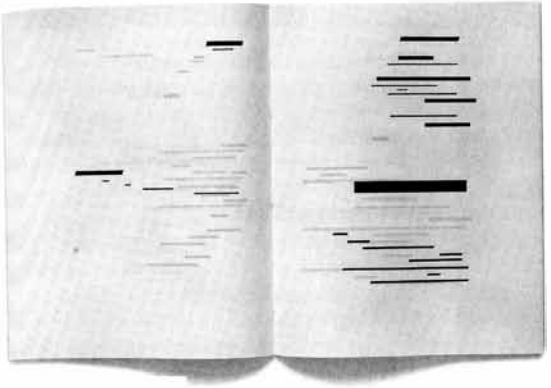


Marcel Broodthaers. Untitled (recto/verso). 1973–74.

MARCEL BROODTHAERS

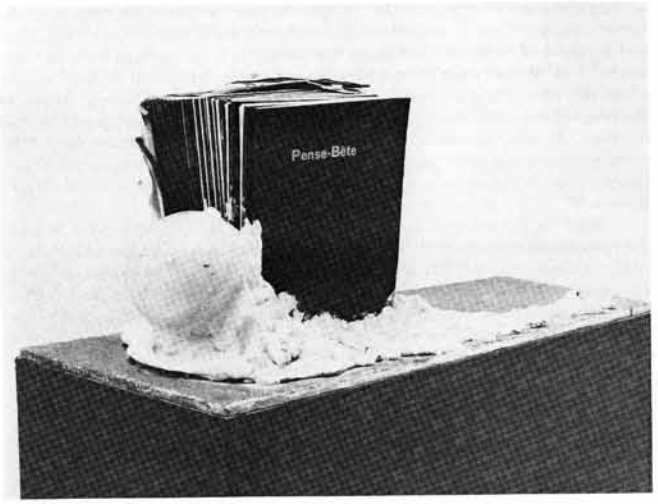
UN COUP DE DÉS
JAMAIS N'ABOLIRA
LE HASARD

IMAGE



43 (*right*) Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*, 1969. Cover.

44 (*opposite*) Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Image*, 1969. Page 32. Broodthaers's "variant" on Mallarmé's poem, rendering the lines of verse unintelligible, thereby transforms the pages into a set of images.



Marcel Broodthaers. Pense-Bête. *1964.*

Marcel Broodthaers

Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard, 1969.

livro de artista, 32,5x24,5 cm

Fonte: Wide White Space Gallery, Antuérpia.

o caso trouxe à tona na cidade, principalmente com as notícias vindas pela imprensa local, alguns artistas e ativistas se uniram para pintar toda a volta do terminal urbano onde ocorreu o acidente. As figuras pintadas eram as mesmas que fazem os legistas para marcar a cena do crime, desenhando o contorno da figura no chão. O resultado daquela ação intitulada pelo próprio coletivo de *Contorno* foi de forte impacto emocional na cidade, chamando a atenção até de olhares menos sensíveis para aquelas linhas que juntavam, ao invés de separar, os espaços de dentro e de fora, onde realidade e ficção, razão e intuição não eram elementos separados, mas pertenciam ao mesmo amálgama. Como uma marca deixada no caminho. Como a inscrição de uma mensagem que permitia uma leitura premonitória que, infelizmente, foi confirmada: o jovem não resistiu aos traumas do acidente e faleceu.

Agenciamentos

É impossível descontextualizar estrutura e forma, em uma obra de arte, por mais "desmaterializada" que esta seja, ou pretenda ser. O que se transforma é o olhar sobre o que é arte. E como a arte está inserida na cultura, a própria cultura – ou o seu conceito – sofre transformações. No texto *A morte do autor* (1967), Roland Barthes, ao analisar a novela *Sarrasine*, de Honoré de Balzac, diz que é "a linguagem que fala, não o autor". Que este seria um "sujeito vazio", "fora da enunciação que o define" (BARTHES: 2004, 60).

Também o poeta Paulo Leminski escreve, em *Ensaios e Anseios Crípticos* (1986, 50), que "a poesia está no receptor", este sim o sujeito que faz a interpretação da obra. E nisso faz coro com Marcel Duchamp que, em palestra, de 1957, coloca que:

> ...o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo. (TOMKINS: 2004, 521)

Ainda que estejamos tratando de figuras linguísticas cuja especificidade se dá na relação com a linguagem, fica parecendo, em uma primeira percepção, que saímos da ditadura do autor para entrarmos na ditadura do receptor, abrindo espaços para discursos que se lançam em uma espécie de "hackeamento" da obra alheia, retirando-lhe qualquer possibilidade de aprofundamento em seus conteúdos. Ou seja, discursos que intentam liquidar não só com a autoria, mas com a singularidade daqueles que criam enunciados, decretando um estado de

pura horizontalidade e superficialidade nas relações, em uma apropriação característica dos modos capitalistas de dominação[8]. É preciso se precaver, portanto, de armadilhas que colocam as questões que relacionam arte e vida – propostas de participação, compartilhamento e transformação – de uma diluição de conceitos onde o discurso das ferramentas tecnológicas parece transformar a arte em um brinquedo ineficiente e diletante, querendo se sobrepor ao campo do sensível através de comparações ilustrativas[9].

Tentando avançar para além de tais categorias sobre enunciação e recepção, o artista e professor Hélio Fervenza (2005: 88 a 98) propõe o fim das hierarquias entre autoria e recepção, uma vez que estamos nesse ambiente onde a forma é constituinte das relações "psicogeográficas e sociais"[10] de fluxos e processos. Mas é de se questionar, porém, o fato de que isto também não deixa de ser uma proposta agenciada por um artista criando meios de fazer circular "ideias plásticas".

In-Definição

Para o crítico Rodrigo Naves (2007, 26) – inimigo ferrenho do "antiformalismo" – a arte deixa de ser "substantiva" para se tornar "adjetiva", ou seja, apenas um comentário sobre a própria arte. Tal "antiformalismo", nesse caso, poderia ser visto como aquele em que conteúdo e contexto esvaziam a forma em nome de conceitos, mas, mesmo assim, não há como sustentar tal afirmativa, uma vez que esta formulação já nasce em contradição a si própria desde seu enunciado, pois não há como pensar um contido sem uma mínima contenção que seja.

Mesmo defendendo que a arte "mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função" e colocando que "a arte só existe conceitualmente", no clássico ensaio "A arte depois da filosofia", de 1969, o autor Joseph Kosuth afirma que a arte é a definição que se faz do termo arte, coincidindo assim trabalho e ideia (COTRIM et FERREIRA: 2006, 217). Ou seja, a existência de uma depende da outra, atravessadas por camadas sobrepostas ou simultâneas, sem se anularem. Por que não se apoderar de tal paradoxo, então?

Beleza

É nesse espaço entre fluxo e concreção – seja por alternância, seja por simultaneidade nas relações entre forma e conteúdo[11] – que é possível estabelecer um diálogo onde texto e imagem, palavra e ação podem ser colocados em uma circulação de sentidos que esteja além do

Joseph Beuys
La rivoluzione siamo noi, 1972.
serigrafia, 191x100 cm
Fonte: reprodução a partir do site da National Galleries of Scotland

conclusiva". Com um livro inédito, homônimo ao título do curso, no capítulo intitulado *Crítica de Poesia*, Luz indica um caminho, um percurso onde criação, crítica e tradução não mais divergiriam nas operações de linguagem, criando cruzamentos ativos e de sentido que levam à mesma direção de enunciados entre essas três atividades aparentemente tão distintas, cujo interesse pela forma é de radical importância. Assim:

> Letras de fogo compõem as palavras que Deus mostra a Moisés: pronunciadas pela atordoante voz divina, somente o eleito pode escutá-las e transcrevê-las em uma outra escrita, agora acessível à leitura dos humanos. A lei mais fundamental de toda escrita é luz cega e voz inaudível: a leitura, que faz com que tal lei se realize, é escuta da mudez ensurdecida do escrito, olhar sobre o inescrutável. (2008, 42)

E é no mesmo sentido que o poeta, crítico e tradutor Haroldo de Campos discute a tradução e a crítica como metalinguagem, propondo que o tradutor se envolva na linguagem poética do autor do texto original para conservar a subjetividade que dá 'alma' ao texto. Mais do que traduzir palavras – e ainda que a tradução indique traição – cabe ao tradutor trazer à tona a carga sentimental, sensorial e perceptiva do texto em seu estado originário. Para Campos (1992, 11):

> Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto - a linguagem-objeto - dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade.

Ora, estamos repletos de referências onde a criação é vista como uma re-criação, ou uma tradução, ou, até, de que toda criação é uma espécie de apropriação. Uma das frases, tornadas clichês, vem de um ícone da arte renascentista, o escultor Michelangelo Buonarotti (1475-1574), que teria dito que a missão do escultor era libertar as formas que estavam ocultas dentro da pedra. Tudo está escrito no livro do Mundo, podendo ser entrevisto como possibilidade de linguagem e como pensamento para a criação, em arte. O que não deixa de ser, também, uma espécie de mimese, ou, metáfora da própria *Criação Original*[18], levando em conta os termos descritos acima.

Atualidade cultural

Assim, pensar a forma no sentido da mediação é pensar a dimensão cultural como lugar onde as trocas se dão por apropriação e, de certo modo, por cópia, ou plagiocombinações[19] entre partes distintas. Ampliando, assim, o debate sobre a questão da pseudomorfose, de que nos

objeto de arte como elemento autônomo. Que esteja "além da pureza visual", citando, aqui, o título do livro do artista e professor Ricardo Basbaum, de 2007.

Isso se abre para a articulação de processos narrativos que, como um leque ou um mapa de uma cidade, podem ser seguidos por vários caminhos. E tais caminhos podem ser atravessados, agora, por várias mídias, que são como condutores, ou veículos de encaminhamento poético. Assim, e ainda que se possa questionar a generalização da frase, quando Beuys diz que "toda pessoa é artista"[12], não é que todos se tornarão pintores ou atores. O que se coloca é que todos somos um tipo especial de artista naquilo que produzimos. Essa é uma maneira de pensar a vida passando pelo campo da cultura e para além do campo da economia, tal como prega o próprio Beuys, já no início dos anos 70, em uma palestra intitulada "A revolução somos nós" (COTRIM et FERREIRA, 2006, p. 300-324). Esse campo da cultura é o campo de *saberes relacionais*, onde tudo é atravessado pelo que designamos com o nome de beleza, ou seja, "o equilíbrio harmonioso das formas, sem gasto excessivo de energia"[13]. Dessa forma, o cotidiano carregado do permanente estado de impermanência[14] torna o que é texto analítico e crítico em obra, também. Faz da palavra, imagem. Do texto, ação. Ação essa que é, também, política e educativa, na medida em que propõe relações de envolvimento, participação e compartilhamento entre as partes envolvidas. Como coloca Nicolas Bourriaud: "La forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma material: es una amalgama, un principio aglutinante dinámico"[15] (BOURRIAUD, 2006: p. 26).

Tradução como mediação

Em *Empirismo Herege*, de 1982, o escritor, poeta e cineasta Pier Paolo Pasolini nos fala do "cinema de poesia". E que a tarefa do criador seria a de entrar na subjetividade do outro, para, a partir dali, traduzir em imagens aquilo que, de certa forma, já estaria dentro do espectador. Cabe, então, ao artista, revelar o que já está subjacente à consciência como tradutora de significados[16].

Trazendo o conceito de "língua adâmica" a partir de Walter Benjamin, o professor Rogério Luz deixa claro, em seu curso *A imagem da Arte como Tecnologia da Escrita*[17] que a crítica deve ser entendida como tradução. Para ele, "toda escrita é, de certa maneira, tradução", sendo que o original "já é uma tradução e não pode ser, portanto, um 'objeto de análise' e de síntese

Contorno, a linha que une duas realidades distintas
Manifestação de artistas e ativistas em Londrina, 2003.
Fotografia: Rubens Pileggi Sá

fala Yve-Alain Bois sobre um conceito retirado de Erwin Panofsky, qual seja, "o surgimento de uma forma A, morfologicamente análoga, ou mesmo idêntica a uma forma B, que, no entanto, não mantém relação alguma ao ponto de vista genético". Ou seja, já não se trata de voltarmos ao discurso modernista sobre originalidade ou não, mas de pensar a forma enquanto potência.

Aqui se problematiza outra questão, uma vez que a cultura do CRLTC CRTLV – ou seja, copiar e colar – da internet impede-nos de qualquer tentativa de querer entender a questão da forma através do discurso de uma gênese *a priori*. Além disso, como as relações entre partes – na arte contemporânea – não se dão, obrigatoriamente, por sínteses, mas por camadas de relações, muitas vezes díspares, é preciso criar modos de operacionalização das informações que nos possam orientar e criar sentido de filiação nessa imensa e intrincada teia de construção de signos que se desdobram incessantemente uns sobre outros[21]. Por ora, apenas gostaria de sugerir um vasto campo de debate pela frente que, necessariamente passa por um outro tipo de cultura, ligada aos conceitos de *Copy Left* e *Creative Commons*, como aqueles pregados por coletivos ativistas como *Wu Ming*. Aqui a questão da propriedade não está ligada ao lucro e nem vinculada a uma autoria que faz uso dessa autoridade para garantir poder, mas às possibilidades de trocas criativas em redes solidárias e compartilhadas[22]; afinal, se a poesia só existe "no outro", quem, enfim, responde por sua própria criação?

Assunção

Desse modo, posso assumir este espaço de fala/texto que me é concedido como espaço público, como espaço político, como espaço poético em que o cotidiano se amplifica e se aprofunda tanto quanto lâmina de punhal cortando a carne da ilusão sensorial, da abstração vazia de signos de pensamento e, fazendo disso uma possibilidade de multiplicação da percepção. Agir no sentido em que a falta, o erro e a dificuldade tornam-se motor propulsor de possibilidades[23]. A proposta, então, que se dá no sentido de pesquisa formal, é ressaltar a heterogeneidade no espaço público da criação, não como um lugar para as utopias (*não lugar*), mas de *heterotopias*, como conceitua, em uma conferência no *Cercle d´études architecturales*, em 14 de março de 1967, na Tunísia, o filósofo Michel Foucault (MOTTA, 2001):

> Também há, e isso provavelmente existe em todas as culturas, em todas as civilizações, lugares reais, lugares efetivos, lugares que estão inscritos exatamente na instituição da sociedade, e que são um tipo de contraespaços, um tipo de utopias efetivamente realizadas nos quais os

> espaços reais, todos os outros espaços reais que podemos encontrar no seio da cultura, são ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, tipos de lugares que estão fora de todos os lugares, ainda que sejam lugares efetivamente localizáveis.

Tal espaço real toma como possibilidade de ação desde as propostas de conexões por redes de internet, passando por intervenções urbanas, usos de meios de comunicação – jornais, canais de tv, rádio, etc. – salas de exibição de arte, na Universidade e, mesmo, este lugar de ocupação de páginas, letras e leitura, onde a arte não precisa ser artificializada para se tornar potência, menos ainda tornar-se artefato decorativo, ainda que seu desejo de linguagem seja constituir-se como *ayvuporá*. Assim, é nessa *assunção* enquanto produtora de possibilidades de deslizamentos e rearranjos dinâmicos de diferentes camadas de percepção que uma fala e uma presença podem criar sua razão em busca de contornos. Contornos que se ocupam de uma temática que é gênese não só da arte, mas do próprio pensamento tornado (sobre)nome, ou seja, matéria conquistada e assumida[24].

Recebido em 27/03/2011 e aprovado em 25/04/2011.

Notas

1 Em palestra realizada para estudantes de cinema, em 1987, o filósofo Gilles Deleuze (1999, p. 19) faz a seguinte definição: "uma ideia é algo bem simples. Não é um conceito, não é filosofia. Mesmo que de toda ideia se possa tirar, talvez, um conceito."

2 Não só a galeria e o museu, mas a rua, o jornal, a internet e tantos quantos forem os lugares, suportes e mídias de comunicação.

3 "Dentro da moldura da 'arte conceitual', fazer arte e fazer um certo tipo de teoria da arte constituem, muitas vezes, o mesmo procedimento." Art & Language in *Escritos de Artistas: anos 60/70* (p. 238)

4 "Àse: que isto advenha! Palavra soprada, vivida, acompanhada das modulações, da carga emocional, da história pessoal e do poder daquele que a profere" (ELBEIN SANTOS, 1976, p. 46).

5 Tradução livre: "Ele trouxe a página para o poder das estrelas".

6 "...*Eu não tenho nada a dizer*
e estou dizendo
e isto é poesia
como eu quero." Tradução de Augusto de Campos, 1986.

7 O cineasta Serguéi Eisenstein, em texto de 1929, sobre montagem e edição cinematográfica, lança mão dos recursos do ideograma chinês e, principalmente, do *hai-kai* japonês, apontando que, na concisão formal desses poemas de três versos, o primeiro verso cria uma relação com o segundo, fazendo com que o terceiro verso seja complementar e distinto dos outros dois, dando sentido ao poema. (CAMPOS: 2000, 149 a 166).

8 BOURDIEU, Pierre. *O mercado dos bens simbólicos*. (MICELI, 1974, pp. 99-181).

9 Seria o caso de se debruçar mais seriamente sobre tais medidas comparativas, uma vez que os discursos que pregam a arte tecnológica estão contaminados de um triunfalismo que diz que o ambiente da *web* acabou com a noção de autoria, é participativo e desmaterializado, tentando seguir uma linha direta desde os dadaístas até a arte conceitual.

10 Teoria da Deriva: texto publicado no nº 2 da revista Internacional Situacionista em dezembro de 1958. Guy Debord e outros. Disponível em http://www.agbsaopaulo.org.br/node/109.

11 A obra *O Dentro é o fora*, de 1963, de Lygia Clark, é um exemplo de como a ideia de forma e conteúdo pode ser pensada para além do debate formalista.

12 No original, de 1972: "Jeder Mensch ein Künstler".

13 I CHING, hexagrama 22, que ainda diz: "o firme e o maleável unem-se alternadamente e criam formas...".

14 A impermanência é um conceito de prática espiritual de doutrinas budistas, como o Zen, que prega desapego aos bens materiais.

15 Tradução livre: "A forma contemporânea do trabalho de arte se estende além de sua forma material: é um amálgama, um princípio de ligação dinâmica".

16 Pasolini faz uma distinção entre cinema de prosa e cinema de poesia. Na prosa, o importante é o tema, o objeto, aquilo que está sendo mostrado. Por outro lado, na poesia, não importa tanto o que se fala, mas "como" se fala. O estilo se torna protagonista, e as escolhas do realizador (seja ele poeta ou diretor de cinema) ficam mais evidentes ao espectador, apesar de seus significados permanecerem mais abertos ou até misteriosos.

17 Curso ministrado no programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1º semestre/2008, do qual o autor deste texto fez parte.

18 Gênesis, do grego Γένεσις, "origem", "nascimento", "criação". Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/G%C3%AAnesis

19 "...terminou a era do compositor, a era autoral, inaugurando-se a *Era do Plagicombinador*, processando-se uma entropia acelerada" Tom Zé (1998), cantor e compositor, em *release* para o lançamento do CD. *Com Defeito de Fabricação*.

20 Nos idos do início dos anos 90, em São Paulo, conversando com o coreógrafo e dançarino Klauss Vianna (1928-1992), observei que o método que ele aplicava a seus alunos era similar ao pensamento de Lao Tzu, o pai do taoismo, sobre a relação das energias opostas ying e yang. O mestre voltou-se para mim e perguntou: "ele diz isso?" Eu respondi: "sim" O mestre retornou: "então ele está certo".

21 "... a forma toma consistência e adquire uma existência real só quando põe em jogo as interações humanas; a forma de uma obra de arte nasce de uma negociação com o inteligível". Bourriaud, in *Estética Relacional* (2006, pp. 22-23).

22 Sobre Wu-Ming (coletivo de escritores italianos), Creative Commons e Copy Left, entre outros, basta um *search* de buscas na internet para encontrar informações como: "Está autorizada a reprodução, difusão, exposição ao público e representação, desde que sem fins comerciais ou de lucro, e com a condição que sejam citados o autor e o contexto de origem. Está autorizada a criação de obras derivadas, para as quais valerão as condições acima." Disponível em http://www.wumingfoundation.com/italiano/bio_portugues.htm.

23 Jardelina da Silva, uma mulher analfabeta, tida como louca na pequena cidade em que morava, uma vez colou a letra F em sua blusa e saiu desfilando a letra que carregava. Alguém lhe disse que a letra estava colada de forma errada na blusa, porque o F deveria estar de pé e não deitado como havia sido feito, ao que Jardelina retrucou: "mas esse 'fê' está morto, ele não pode se levantar mais." (SÁ, 1999).

24 "Mas o fato é que só há fundamentalmente uma metafísica da literatura: a metafísica do véu de Maia arrancado, do muro da representação furado em direção ao fundo sem fundo, o lugar em que o pensamento descobre sua potência idêntica à potência da matéria, em que o consciente se iguala ao inconsciente, em que o logos se revela *pathos* e o *pathos*, em última análise, apatia." (RANCIÈRE, 1999).

Referências

BASBAUM, Ricardo. *Além da Pureza Visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *A Tarefa do Tradutor.* In: *Cadernos do Mestrado\Literatura*. Ed. UERJ, Rio de Janeiro, 1994, 2a. ed. rev. e aum. Traduzido por um grupo de alunos de pós-graduação em Literatura Brasileira do Instituto de Letras da UERJ, e revisto por Johannes Kretschmer.

BOIS, Yve-Alain. A Questão do Pseudomorfismo: Um Desafio para a Abordagem Formalista. RIBEIRO, Marília Andrés e RIBEIRO, Maria Izabel Branco. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte, MG: Editora C/Arte, 2007.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

CAGE, John. *De Segunda a um ano.* Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1985.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI; CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé.* 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *O Anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem e outras metas:* ensaios de teoria e crítica literária. 4.ed, São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Haroldo. *Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem.* São Paulo: Edusp, 2000.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de artistas anos 60-70.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CHRISTIN, Anne-Marie. *Poétique du blanc.* Leuven-Paris: Peeters-Vrin, 2000.

DELEUZE, Gilles (palestra)**.** *O ato de criação.* Tradução de José Marcos Macedo. Folha de São Paulo, 27 maio 1999.

ELBEIN SANTOS, Juana dos. *Os nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes, 1976.

FERVENZA, Hélio. *Considerações de arte que não se parece com arte. Revista Concinnitas,* Rio de Janeiro, nº 8, vol. 1, julho 2005.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: MOTTA, Manoel Barros (org). *Michel Foucault Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos & Escritos. v. III).

HEIDEGGER, M. O que é Metafísica? *Conferências e escritos filosóficos*. Tradução, introdução e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores).

KRAUSS, Rosalind E. A Escultura no Campo Ampliado. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1, 1984, pp. 87-93.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaios e Anseios Crípticos*. Curitiba: Pólo Editorial , 1997.

LUZ, Rogério. *A imagem da Arte como Tecnologia da Escrita*. Rio de Janeiro, 2008 (inédito).

MICELI, Sérgio (org.). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

NAVES, Rodrigo. *O Vento e o Moinho*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Herege*. Lisboa: Assirio e Alvin, 1982.

PÉLBART, Peter Paul. *O Tempo Não-Reconciliado: Imagens de tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. Deleuze e a literatura. *Revista Matraga*, nº 12, 2º sem., 1999. Disponível em http://www.pgletras.uerj.br/matraga/indices-antigas.html#m12. Acesso em: 20 maio 2011.

SÁ, Rubens Pileggi. Jardelina da Silva. *Folha de Londrina*, Londrina, Paraná, Folha 2: capa, p. 3.

TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp. São* Paulo: CosacNaify, 2004.

TOM ZÉ. *Com Defeito de Fabricação*. São Paulo: Luaka Bop/WEA, 1998. (CD, 35 min).

WATTS, Allan. *O Espírito do Zen*. São Paulo: Cultrix, 1992.

WILHELM, Richard (tradução, introdução e comentários). *I-CHING, O livro das Mutações*. São Paulo: Pensamento, 1997.

página do artista

VARAL

Elida Tessler

home
CADEADO
PAINT
ARMONÍA
CORAGEM
LIEBE
MÃE
arranges
MABRUN
TRINITY
AMOR
ESPERANÇA
CATAVENTO
DESAFIO
CARISMA
TOLERÂNCIA
SAÚDE URBANA
KÄRLEK
FELICIDADE
BRISA

ANSIEDADE
SER
Fidelidade
CONSTRUÇÃO
FÉ
Hola
ENTO
I-LOZ
CARINHO
Fé
PHOTOGRAPHY
EXPERIÊNCIA
HAVER
PALAVRA
TRADE
SOLIDARIEDADE
PAZ
CARINHO

NEARLY
búhos
VIDA
ESCOLA
SILENCIO
heute (hoje)
R ATO
orbito
Deter minação
CONSTRUCCION
DISCOMBOBULATE
SENSIBILIDADE
APRENDER
ALI
NOTION
amanhã
SOLEDAD
AMOR

AMISTAD
VERLANGEN
FONTE LA
Hedonismo
PARTILHA
AMOGELA
OPACIDADE
transparente
CAMINHADA
ALEGRIA
SAUDADE
ESPERANÇA
AGUA
DESEJO
DECISÃO
AMOR

conexão internacional
international connection

David Avalos, Louis Hock e Elizabeth Sisco
Welcome to America´s Finest Tourist Plantation, 1988.
serigrafia sobre papel
50 x 127 cm

A praça invisível: colaborações de artistas e debate na mídia da maior cidade fronteiriça norte-americana

*Robert L. Pincus**

110 - Revista Poiésis, n 18, p. 110-141, Dez. de 2011

Publicado originalmente no livro *But is it Art?*, editado por Nina Felshin, o artigo de Robert L. Pincus percorre os aspectos críticos da produção de artistas da cidade de San Diego, Califórnia, entre os quais Louis Hock, David Avalos e Elizabeth Sisco, que nos anos 1980 e 1990 exploraram a relação entre arte e mídia no debate em torno de questões que permeiam o cotidiano daquela região da fronteira dos Estados Unidos com o México.

arte, mídia, imigração, política

> A arte pública já foi um gramado com uma estátua. Mas o conceito de comunidade mudou radicalmente. A política tornou-se algo que se realiza através dos jornais e da propaganda na televisão. O espaço da comunidade agora é a mídia, o telefone, noticiários no computador e essas coisas. E nosso trabalho é colocado como uma estátua nesse lugar.
>
> — Louis Hock

Nos últimos seis anos, um pequeno grupo de artistas e ativistas comunitários de San Diego tem atraído enorme atenção para suas obras – uma série de projetos que tratam de questões como o não reconhecimento dos direitos civis dos imigrantes ilegais, mortes suspeitas envolvendo policiais e agressão à mulher. Entretanto, se tivessem usado os mesmos temas em obras destinadas a galerias e museus, podemos estar certos de que jamais teriam alcançado

*Robert L. Pincus é Doutor em História da Arte pela University of Southern California, com tese sobre a obra de Edward and Nancy Reddin Kienholz, e Professor Visitante da University of San Diego. Por mais de 25 anos assinou a crítica de arte do jornal *San Diego Union-Tribune*, colaborando também com inúmeras publicações de arte, entre as quais *Art in America.*

The Invisible Town Square: Artists' Collaborations and Media Dramas in America's Biggest Border Town

Robert L. Pincus

Originally published in the book But is it Art?, edited by Nina Felshin, the article by Robert L. Pincus crisscrosses the critical aspects of the production of artists from the city of San Diego, California, among them Louis Hock, David Avalos and Elizabeth Sisco. In the years 1980 and 1990, these artists have explored the relationships between art and media in debating issues that permeate the everyday life of the region of the border of the United States with Mexico.

art, media, immigration, politics

> Public art was once a village green with a statue on it. But the whole concept of community has changed radically. Politics has become something that happens in newspapers and through television ads. The community ground now is the media, telephones, computer bulletin boards, and such things. And our work is placed like a statue in it.
>
> — Louis Hock

During the past six years, a small and shifting number of San Diego artists and community activists have garnered a great deal of attention for their work — a series of projects concerning the lack of recognition and rights for illegal immigrants, questionable police killings, and the brutalization of women. If they had conveyed the same concerns in art designed for galleries and museums, we can be virtually certain their efforts wouldn't have gained the prominence

tamanha notoriedade. Mesmo se tivessem produzido obras socialmente críticas para espaços públicos, é provável que fossem rapidamente esquecidos. Assim é a relação entre arte e sociedade – e eles sabiam tão bem quanto qualquer artista em atividade hoje que assim é.

David Avalos, Louis Hock e Elizabeth Sisco tinham essa percepção em 1988, quando criaram um cartaz dizendo: "Bem-vindos à Maior Fazenda para Turistas da América"[1] e o expuseram por um mês inteiro em cem *busdoors* da cidade. Este foi o primeiro de uma série de sete projetos envolvendo questões centrais para o cotidiano de San Diego e de toda região fronteiriça com o México. O texto do pôster estava sobreposto a três imagens que compunham o mural. A maior, ao centro, mostrava um policial da patrulha de fronteira algemando duas pessoas, fotografia tirada por [Elizabeth] Sisco em um ônibus na afluente comunidade de La Jolla, próxima à orla marítima. Margeando a fotografia, havia a imagem de um lavador de pratos e outra de uma camareira, representando, nas palavras da artista, "a indústria de restaurantes e hotéis/motéis".

"Nós queríamos ressignificar o espaço de publicidade, que atinge uma audiência ampla e popular," observou Hock em minha entrevista com os artistas em 1988, durante a semana em que os pôsteres apareceram nos ônibus[2]. Naquele momento eles ainda não teriam como saber que a obra angariaria ampla cobertura da mídia, e que dessa maneira geraria um debate em torno da questão que haviam levantado: a consistente, embora nunca admitida, participação de imigrantes ilegais na economia de San Diego, cidade que se autoproclamou como uma meca para o turismo. No entanto, os artistas pressentiam que o evento funcionaria como um ímã, atraindo a atenção da mídia e das autoridades municipais, o que se mostrou crucial para a concretização de suas ambições em relação aos pôsteres.

A obra deveria ser, de acordo com as palavras de [David] Avalos, "uma peça de propaganda em si"[3]. Ao usar um espaço público da mídia, esses artistas escolheram colocar em evidência uma questão pungente do cotidiano da cidade justamente em um momento que seria tido como o menos adequado, de acordo com a perspectiva das autoridades: sob os holofotes da mídia nacional, reunida em San Diego para o *Super Bowl*. Cem *busdoors* se transformaram em milhares de cópias estampadas nas primeiras páginas dos jornais, com fotos publicadas nas edições matutina (no *San Diego Union*) e noturna (no *San Diego Tribune*), assim como na edição local do *The Los Angeles Times* do dia 07 de janeiro de 1988. Comentários críticos se sucederam (incluindo o meu); algumas autoridades municipais anunciaram através da

that has been granted them. Even if they had designed socially critical objects for public spaces, it's likely they would have been quickly forgotten. Such is the relationship between art and society—and they know, as well as any artists at work today, that this is the case.

David Avalos, Louis Hock, and Elizabeth Sisco knew it back in 1988, when they designed a poster declaring "Welcome to America's Finest Tourist Plantation" and purchased advertising space for it on one hundred local buses for one month. It was the first of seven collaborative projects to dramatize issues central to the civic life of San Diego and the region surrounding it, bordering on Mexico. The words of the poster were superimposed on three images that comprised the photographic mural. The central and largest one was of a border-patrol agent handcuffing two people, a picture taken by Sisco on a San Diego Transit bus in the affluent seaside community of La Jolla. Flanking this photograph were images of a dishwasher and a chambermaid representing, in the artists' words, "the restaurant and hotel/motel industries."

"We wanted to reinterpret commercial space, which reaches a broad, popular audience," Hock observed in my 1988 interview with the artists, conducted during the week the posters first surfaced on the buses.[1] At that point, they couldn't have been sure it would spark news coverage and thereby generate discussion of the issue they were addressing: the pervasive but largely unacknowledged presence of illegal immigrants in the economy of San Diego, a city that had long billed itself as a mecca for tourists. Nonetheless, the artists had a hunch the event would act as a magnet for the mass media and local officials, whose attention was to prove crucial to the fulfillment of their ambitions for the poster.

The work was to be, in Avalos's phrase, an "advertisement for itself."[2] By employing public advertising space, the trio of artists chose to raise a thorny issue about the reality of civic life just at a moment when city officials didn't want it raised: in the full glare of the national media, gathered in San Diego for the Super Bowl. One hundred posters became thousands of reproductions when front-page stories accompanied by photographs were published in the morning (the *San Diego Union*) and evening (the *San Diego Tribune)* newspapers, as well as in the local edition of the *Los Angeles Times* on January 7, 1988. Commentaries followed (including mine); certain city officials let it be known to the press that they were trying to have the poster removed, and national coverage ensued. (In *USA Today,* a story about the poster and the image itself appeared alongside separate items about the participating teams: the Denver

imprensa que tentariam remover os *busdoors*, o que resultou na ampliação do debate e em cobertura nacional. (No *USA Today*, uma matéria sobre os *busdoors*, acompanhada por imagens do pôster, foi publicada entre imagens dos times participantes do *Super Bowl*: o *Denver Broncos* e o *Washington Redskins*). E o mais importante, a participação dos imigrantes ilegais na economia de cidade, assim como a validade do uso dos *busdoors* pelos artistas foram debatidas em editoriais e cartas dos leitores nos jornais locais.

Durante todo o mês de janeiro de 1988, o *busdoor* foi o elemento catalisador de um debate público que se sucedeu na interseção de uma questão social premente com uma questão estética complexa – o formato de arte para os espaços públicos. Referindo-se ao provocativo slogan de San Diego, "A Melhor Cidade da América," uma carta escrita ao *San Diego Union* dizia: "Eu acho que está na hora de pararmos de nos enganar com slogans da Madison Avenue"; enquanto outra, expressando opinião oposta, declarava: "Espero que John Q. Public veja estes cartazes, que eles sejam arrancados e postos no lugar ao qual pertencem – a lixeira"[4]. Michael Tuck, comentarista da TV local, não gostou dos *busdoors*, mas identificou fatores na relação entre o trabalho e as autoridades municipais que haviam catapultado as imagens à proeminência:

> Os artistas sabiam que as autoridades do turismo reagiriam de forma exagerada. Como de costume, essas autoridades morriam de medo que alguém de Duluth[5] se sentisse ofendido o bastante para não vir aqui engarrafar nossas estradas. E se ofenderam. Eles chiaram, o que significava que os artistas e sua mensagem seriam emplastrados em toda mídia.[6]

E assim foi. Nenhum outro grupo de artistas ativistas nos Estados Unidos conseguiu, com seus projetos de arte, provocar um debate público sobre questões sociais com tamanho sucesso, tanto na arena da mídia quanto fora dela, ainda que as próprias obras tenham em si algumas deficiências. Mas esses artistas não tinham um manifesto, nem mesmo um plano geral para uma série de projetos, ou sequer um grupo definido por um nome. Louis Hock e Elizabeth Sisco estiveram envolvidos em todos os eventos; David Avalos na maioria; Deborah Small, Scott Kessler, Carla Kirkwood e Bart Scher em dois. Mas, como Hock explicou recentemente, "nós o vimos [o *busdoor*] como algo singular. Nós sempre víamos cada projeto como sendo um evento singular."[7]

Contudo, os "eventos" eram consistentes como um conjunto de obras digno de análise em qualquer discussão sobre arte e artistas socialmente engajados. Em termos formais, os projetos do grupo têm variado consideravelmente – de *outdoors*, imagens em bancos de pontos de ônibus e exposição de fotografia a manifestaçõs de teatro de rua e performances. Mas em termos conceituais, eles são muito coerentes e compartilham três características essenciais:

Broncos and the Washington Redskins.) Most important, the role of the illegal immigrant in the local economy and the validity of the poster were debated through editorials, guest editorials, and letters to the editors of the local papers.

Throughout January 1988, the poster was the catalyst for a civic debate regarding the intersection of a pressing social issue with a complex aesthetic one—the shape of art for public spaces. Referring to San Diego's boosterish slogan, "America's Finest City," one letter writer to the *San Diego Union* argued, "I think it's time we stop fooling ourselves with Madison Avenue slogans," while a letter from the opposite end of the spectrum declared, "It is hoped that John Q. Public will see these 'signs' are pulled off and put where they belong—in the trash dumpster."[3] Michael Tuck, then a local television news commentator, didn't like the bus poster much, but he pinpointed factors in the relationship between the work and civic officials that had catapulted the image to prominence:

> The artists must have known tourist officials would overreact. And, as usual those officials were so afraid somebody from Duluth would be offended and not come here again to clog our freeways. They did. They screamed bloody murder, which only meant the artists and their message would be plastered all over the news.[4]

It was, too. No other group of activist artists in the United States has succeeded so consistently with its projects in sparking public debate about social issues, both within the media arena and outside it, even when the works themselves have had a few flaws. Yet these artists had no manifesto, no overarching plan for a series of projects, not even a set group with a name. Louis Hock and Elizabeth Sisco have been involved in all the events; David Avalos in most; Deborah Small, Scott Kessler, Carla Kirkwood, and Bart Scher in two. But, as Hock recently explained, "We saw it [the bus poster] as singular. We always saw each of the projects as a singular event."[5]

Nevertheless, the "events" cohere as an ad hoc body of work worthy of scrutiny in any discussion of socially engaged art and artists. In formal terms, the group's projects have varied considerably—from billboards, bus-bench images, and an exhibition of photographs to street theater and performance art. But in conceptual terms, they are quite coherent, sharing three essential qualities: innovative use of public space, the ability to generate controversy, and the artist's willingness to articulate responses in the resulting debate about a substantive issue as well as the art. A coherent pattern also emerged, nearly ritualistic in nature, during the course

o uso inventivo do espaço público, a habilidade de gerar controvérsia e a presteza dos artistas em articular respostas tanto em relação às questões postas em debate quanto em relação à arte em si. Um padrão recorrente também emergia, com uma natureza quase ritualística, durante o desenvolvimento de cada projeto. Quando o trabalho propriamente dito era apresentado, os artistas enviavam *press-releases* para os jornais. Repórteres corriam para cobrir a história, temendo que outros jornais a eles se antecipassem. Políticos e outras autoridades, alvos do projeto, se movimentavam com a mesma rapidez de maneira a tentar neutralizá-lo, detratando-o, criando assim polêmicas que impulsionariam os desdobramentos das histórias, que então seguiam seu curso, tornando-se nacionais (e, em certa medida, internacionais). A polêmica provocava a necessidade dos comentários. Editores recorriam aos críticos para "refletir criticamente acerca das obras"; editoriais apareciam nos jornais, já que cada um desses projetos tratava tanto de questões sociais quanto artísticas. O projeto mais recente, *Art Rebate / Arte Reembolso* [Reembolso da Arte] (1993), tornou-se tão notório que colunistas de destaque, como George Will e Mike Royko, se juntaram ao debate – o primeiro, de um modo mal informado; o segundo, de uma forma divertida e sarcástica. [George] Will aproveitou a oportunidade para detratar toda a arte conceitual como fraude, e os defensores da NEA (*National Endowment for the Arts*) [Fundo Nacional para as Artes] como "filisteus querendo se passar por antifilisteus." [Mike] Royko, igualmente cético, astutamente celebrou sua tendência pessoal de doar dinheiro aos pedintes, seguramente motivado por uma "culpa liberal", como sendo agora um ato estético.[8]

Uma dimensão adicional do ritual era a consistente objeção expressa pelos detratores quanto às fontes de financiamento para projetos privados. Para criar suas obras, os artistas contavam com recursos subvencionados, em grande parte provindos de fontes públicas. Por que, seguia o argumento, deveriam críticos do sistema receber dinheiro desse mesmo sistema? Esta questão ganhou um foco extremamente nítido com *Art Rebate / Arte Reembolso* [Reembolso da Arte], no qual os artistas distribuíram notas de dez dólares a trabalhadores ilegais em San Diego, de maneira a iluminar o debate sobre seu papel não reconhecido de contribuintes. Embora apenas US$1.250 dos US$4.500 distribuídos pelos artistas entre julho e agosto de 1993 fossem originários da *National Endowment for the Arts* (como parte de um subsídio concedido ao Museu de Arte Contemporânea, San Diego, para uma série de exposições e eventos acerca de questões da fronteira), isso foi o suficiente para provocar editoriais críticos, mesmo de jornais "liberais" como o *Los Angeles Times* e o *New York Times*. Simplesmente

of each project's duration. The work itself would be unveiled and the artists would then deliver press releases to the news media. Reporters would rush to cover the story, fearing that other news organizations would beat them to it. Politicians and other officials who were a target of the piece would move just as fast to deride it, thereby creating the very controversy that triggered subsequent stories. Wire stories then followed, making the local story national (and, in one instance, international). And with controversy came the need for commentary. Editors would turn to art critics for "think pieces"; unsigned editorials also appeared in newspapers, since each of these projects became a social issue as much as an arts issue. The most recent project, *Art Rebate/Arte Reembolso* (1993), became so notorious that syndicated columnists like George Will and Mike Royko joined the fray—the first, in an ill-informed way; the second, in an amusingly sardonic fashion. Will used the occasion to attack all Conceptual art as a hoax and defenders of the National Endowment for the Arts (NEA) as "philistines passing as anti-philistines." Royko, equally skeptical, slyly celebrated his own tendency to give money to panhandlers, from "liberal guilt," as an aesthetic act.[6]

One additional dimension of the ritual was the consistent objection voiced by detractors concerning the funding sources for particular projects. To create their works, the artists needed grant money— and much of that money was from public sources. Why, the argument went, should critics of the system get money from the system itself? This issue came into sharpest focus with *Art Rebate/Arte Reembolso,* for which the artists gave ten-dollar bills to illegal workers in San Diego to bring to light their unacknowledged role as taxpayers. Although only $1,250 of the $4,500 they handed out during July and August of 1993 came from the National Endowment for the Arts (as part of a large grant awarded to the Museum of Contemporary Art, San Diego for a series of shows and events concerning border issues), that was enough to provoke misguided editorials from even such "liberal" newspapers as the *Los Angeles Times* and the *New York Times.* Simply because the performance might have "negative repercussions" on the National Endowment for the Arts and the institutions that commissioned the piece (the Museum of Contemporary Art, San Diego, and the Centro Cultural de la Raza), the *Los Angeles Times* editorial writer argued, the artists shouldn't have done it. This variety of attack consistently appears to be an obtuse form of objection to the kind of activist art that these artists create. Yet if activist work is a valid genre, funding agencies should award money

porque a projeto poderia trazer "efeitos negativos" para a *National Endowment for the Arts* e para as instituições que haviam encomendado a obra (Museu de Arte Contemporânea, San Diego, e o Centro Cultural de la Raza), o editorial do *Los Angeles Times* argumentava que os artistas deveriam ter recuado.

Esta diversidade de ataques parece carrear uma forma difusa de rejeição ao tipo de arte ativista desses artistas. No entanto, se aceitarmos a arte ativista como um gênero de arte válido, as agências financiadoras devem garantir recursos para seus praticantes a partir de seus próprios méritos, assim como fazem com todos os outros gêneros. Até o momento, entretanto, a NEA, aparentemente, tem entendido a questão de maneira diferente, tendo informado ao museu que os US$ 1.250 dólares dispendidos no projeto de 1993 se configuravam como "despesa não autorizada".[9]

Lá atrás em 1988, os artistas não poderiam ter previsto o quanto de debate e controvérsias seu *busdoor* iria gerar, mas claramente eles haviam criado as condições para isso no projeto *Welcome to America's Finest Tourists Plantation* e nos projetos subsequentes. David Avalos afirmou naquele mesmo ano, por ocasião de sua partida como artista-residente do Centro Cultural de la Raza, a galeria de arte chicana[10] de San Diego: "Meu interesse está em olhar os sistemas, quando, metaforicamente, se parecem cães a morder seus próprios rabos, quando são forçados a confrontar a si mesmos. Meu trabalho analisa os pontos cegos criados pelos sistemas quando são forçados a olhar para si mesmos."[11] Para Avalos, o *San Diego Donkey Cart* (Carroça de San Diego), um de seus exemplos, apontava o caminho para outra forma de arte pública. Em janeiro de 1986, ele havia instalado a paródia de um turista de Tijuana, com uma fotografia em tamanho natural, na praça em frente a um prédio público do centro de San Diego. Essa foi apenas uma de várias obras instaladas pela cidade como parte da *Streetsites*, uma exposição anual de arte pública temporária organizada pela Sushi, galeria sem fins lucrativos conhecida por sua programação de performances. A construção da obra em si não era em nada incendiária; porém, no lugar da iconografia popular tradicional que normalmente serve de cenário para a fotografia, Avalos mostrava um homem sendo detido e revistado por um integrante da polícia de fronteira.

O artista acreditava que sua contribuição ao *Streetsites* poderia proporcionar certo debate, mas acabou ganhando notoriedade por um motivo diferente, inesperado: o juiz distrital Gordon Thompson Jr. ordenou sua remoção, classificando a obra como um risco à segurança. Thompson tentou justificar: "Não poderíamos saber se algum louco iria entrar na carroça no meio da noite e instalar uma bomba." A *American Civil Liberties Union* [União Norte-Americana

to its practitioners on their merits, just as with every other genre. So far, however, the NEA apparently views the matter differently, having informed the museum that the $1,250 it spent on the 1993 project was an "unallowable expense."[7]

Back in 1988, the artists couldn't have predicted the amount of debate and controversy their bus poster would generate, but they clearly built the potential for it into the design of *Welcome to Americas Finest Tourist Plantation* and subsequent projects. David Avalos said as much later that same year, when we talked on the occasion of his departure as artist-in-residence from the Centro Cultural de la Raza, the Chicano showcase in San Diego. "My interest is in looking at systems when, metaphorically, they're dogs that bite their own tails, when they're forced to confront themselves. My work looks at the blind spots systems create when they have to look at themselves."[8] For Avalos, one of the works that he employed as an example, *The San Diego Donkey Cart,* had pointed the way toward other public art. In January 1986, he had installed his life-size parody of a Tijuana tourist photo backdrop in the plaza fronting a downtown San Diego federal building. It was one of several works placed in and around the city as part of *Streetsites,* an annual exhibition of temporary public art organized by Sushi, a non-profit gallery best known for its performance art programming. The construction itself was not incendiary; however, in place of conventional folk iconography, Avalos presented a man being detained and frisked by a member of the border patrol on the portion of the cart that would ordinarily have served as the backdrop for a photograph.

The artist believed his contribution to *Streetsites* might provide debate, but it gained notoriety for a different, unexpected reason: U.S. District Court Judge Gordon Thompson, Jr., had it removed, labeling it a security risk. One story quoted Thompson to this effect: "We didn't know if some kook would get into this chicken-wire-and-box arrangement in the middle of the night and plant some bomb." The American Civil Liberties Union joined forces with Avalos and Sushi to seek damages, though the process ended unsuccessfully when the Supreme Court denied an appeal of a Circuit Court of Appeals ruling. This defeat, however, was only a marginal setback when compared with the insights Avalos gleaned from the experience, which he would then apply to his collaborative work. "The lesson learned is that it *[The San Diego Donkey Cart]* had more of a presence because of its absence. We intended to get a response this time [with the bus poster], create a provocation. And so the poster couldn't be removed, we moved it into informational space."[9]

de Liberdades Civis] se uniu a Avalos e à Sushi na ação de indenização pela remoção da obra, mas o processo foi encerrado sem sucesso quando a Suprema Corte negou recurso do Tribunal de Apelações. Esta derrota, no entanto, foi apenas um pequeno revés se comparada às possibilidades que se abriram para Avalos a partir da experiência, possibilidades que ele passaria a explorar em seu trabalho colaborativo. "A lição aprendida foi que ele [o *San Diego Donkey Cart*] teve maior presença a partir de sua ausência. Pretendíamos obter uma resposta [com os *busdoors*], criar uma provocação. Então buscamos criar uma maneira de evitar que os pôsteres fossem removidos; assim nós os transferimos para o espaço informacional".[12]

Em 1987, [Elizabeth] Sisco, fotógrafa e professora em tempo parcial na Universidade da Califórnia, San Diego (UCSD), estava insatisfeita com a apresentação de suas fotografias de imigrantes ilegais (uma das quais apareceria no *busdoor* de 1988) em ambientes de galerias de arte. Enquanto isso, [Louis] Hock, professor de artes visuais na UCSD, estava procurando uma forma mais eficaz de atingir um público mais amplo com suas instalações, projeções e vídeos, como já havia acontecido com *The Mexican Tapes* (1986), na qual era apresentada a vida de imigrantes mexicanos em *Solana Beach*, exibida em estações da PBS[13] em todo o país. Informando o processo de colaboração, a influência de outro grupo: o *Border Art Workshop / Taller de Arte Fronterizo* (BAW/TAF), criado em 1984 sob a chancela do Centro Cultural de la Raza. Avalos, que havia sido um de seus membros fundadores, foi se tornando cada vez mais insatisfeito com a ênfase depositada nos canais tradicionais de arte para a instauração do debate das questões da fronteira, como as exposições anuais no Centro Cultural de la Raza e outros espaços de arte. Na verdade, ele, assim como Hock e Sisco, queria ações temporárias e focadas na arena pública. Assim como o BAW/TAF, a composição do grupo era multiétnica; mas diferentemente daquele, com seu foco nas questões fronteiriças, o grupo estava interessado em uma gama ampliada de questões que afetavam a cidade e a região. "Nossa intenção era desafiar o *status quo*", disse Sisco. "Nós simplesmente queríamos falar verdades óbvias, aquelas verdades não admitidas em voz alta."[14]

O formato de seus projetos era devedor das manifestações então recentes da estética conceitualista, em particular, dos pôsteres de rua do *Guerrilla Girls*, Jenny Holzer e *Group Material*. No entanto, seus trabalhos estavam firmemente ligados à tradição da arte ativista de San Diego, cuja manifestação mais proeminente e eloquente pode ser vista no grupo de murais do Chicano Park. Tanto a arte como o parque cresceram a partir da ocupação, em 1969, de um terreno debaixo da Coronado Bay Bridge, situada no Barrio Logan. Através de pressão política, ativistas e apoiadores (incluindo o jovem David Avalos) impediram que o local fosse

By 1987, Sisco, a photographer and part-time instructor at the University of California, San Diego (UCSD), had become dissatisfied with showing her photographs of illegal immigrants (one of which appeared on the 1988 bus poster) in gallery settings. Meanwhile, Hock, a visual arts professor at UCSD, was looking for a more effective way to reach a broader audience with his installations, projection pieces, and videotapes such as *The Mexican Tapes* (1986), which chronicled the lives of Mexican immigrants in Solana Beach and aired on PBS stations nationwide. Informing the collaboration was the influence of another group: the Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo (BAW/TAF), established in 1984 under the sponsorship of the Centro Cultural de la Raza. Avalos had been one of its founding members, but had grown impatient with its emphasis on raising issues about the border through traditional art channels, such as annual exhibitions at the Centro and other shows. Indeed, he, like Hock and Sisco, wanted his collaboration to be provisional in nature and focus on the public arena. Like BAW/TAF, the composition of the group was multiethnic; yet unlike that collaborative, with its focus on border issues, the group was interested in a range of issues affecting the city and the region. "Our intention was to challenge the status quo," said Sisco. "We simply wanted to speak obvious truths, unacknowledged truths, out loud."[10]

The forms their statements took owed something to then-recent manifestations of the Conceptualist aesthetic, particularly the street posters of the Guerrilla Girls, Jenny Holzer, and Group Material. Yet their work was just as firmly linked to the activist art tradition of San Diego itself, whose most prominent and eloquent manifestation can be seen in the group of murals in Chicano Park. Both the art and the park grew out of the occupation of a plot of land below the Coronado Bay Bridge in 1969, situated in the city's Barrio Logan. Through the political pressure created by that event, activists and supporters (including a young David Avalos) prevented the site from becoming a California Highway Patrol station. In 1970, some of the same group occupied a water storage tank in the city's largest park, Balboa Park, and that same year the round structure became the Centro Cultural de la Raza, where the Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo was established and where Avalos came of age as an artist. Thus, through the bus poster and with the projects to follow, Conceptual activism met Chicano activism.

transformado em um posto da polícia rodoviária do estado da Califórnia. Em 1970, algumas pessoas daquele grupo ocuparam um tanque para armazenamento de água abandonado no maior parque da cidade, o Balboa Park, e naquele mesmo ano a estrutura circular se transformaria no Centro Cultural de la Raza, no qual o *Border Art Workshop / Taller de Arte Fronterizo* foi instalado e onde Avalos chegou à maioridade como artista. Assim, através do *busdoor* e dos projetos que se seguiram, o ativismo conceitual se aproximou do ativismo chicano.

O alvo seguinte do grupo, enfrentado com um *outdoor* instalado no final de abril de 1989 e que permaneceria exibido por um mês, foi uma manifestação racista quando homenagens a Martin Luther King Jr. foram propostas em San Diego. O projeto dos artistas foi encomendado pela Installation [Gallery], uma das duas galerias de arte sem fins lucrativos de San Diego. Para tanto, Avalos, Hock e Sisco receberam a artista [Deborah] Small, formada no programa de artes visuais da UCSD, que já havia exibido um vigoroso trabalho de crítica social, além de ter colaborado com Avalos, com o historiador William Weeks e com o artista James Luna, na cativante instalação *California Mission Daze*. Exibido na Installation no final de 1988, este trabalho multimídia incorporava textos transmitidos eletronicamente, uma alcova dedicada ao tema das Missões com suas quinquilharias e uma sala de aula simulada com livros dos artistas, e apresentava uma visão cética e crítica quanto ao tratamento dispensado aos índios pelos missionários do século XVIII.

O fato é que em 1986, a cidade havia mudado o nome de uma importante rua do centro, a Market Street, para Martin Luther King Jr., em uma iniciativa que seria derrubada ainda em 1987. Dois anos mais tarde, mesmo tendo os representantes municipais votado a favor de que se desse o nome de King [Martin Luther King Jr.] ao novo centro de convenções da cidade, as autoridades responsáveis pela área na qual o centro de convenções havia sido erguido, a San Diego Port Commission, rejeitaram a ideia. O *outdoor* dos artistas fez sua estreia precisamente na ocasião em que o conselho estaria reavaliando a questão. Com um retrato pintado de King, o trabalho incluía um texto que parodiava o formato dos testes de múltiplas escolhas e dizia: *"Welcome to America's Finest (a) city (b) tourist plantation (c) Convention Center."* Com o mesmo padrão foram produzidos adesivos para automóveis.

Ao dar prosseguimento a essas referências ao *busdoor* e ao assumir a forma pública dos cartazes e adesivos de automóveis, o projeto *King* sublinhou a continuidade da visão dos artistas em relação à arte ativista. Ao mesmo tempo, ao dar relevância a um tipo diferente de questão urbana, o projeto revelava também o alargamento de suas ambições. Não se contentando mais

The group's next target, attacked in a billboard that went up in late April 1989 and stayed up for a month, was an ugly strain of racism that had manifested itself in San Diego as homages to Martin Luther King, Jr., were being proposed. The artists' project was commissioned by Installation, one of two nonprofit showcases in San Diego. For it, Avalos, Hock, and Sisco were joined by Small, a graduate of UCSD's visual arts program who had exhibited trenchant, socially critical works of her own and had collaborated with Avalos, as well as historian William Weeks and artist James Luna, on an absorbing installation, *California Mission Daze*. Exhibited at Installation in late 1988, this multimedia work, incorporating electronically transmitted text, an alcove devoted to Mission-motif trinkets, and a mock classroom with a companion book by the artists, took a skeptical view of the treatment of Indians by eighteenth-century missionaries.

In 1986, the city had changed the name of a major downtown thoroughfare, Market Street, to Martin Luther King Jr. Way, only to have a voter initiative overturn the decision in 1987. Then, two years later, although the city council voted to name a new convention center for King, the overseer of the property on which it stands, the San Diego Port Commission, balked at the idea. The billboard made its debut precisely at a time when the council would have to reconsider the issue. Along with a painted portrait of King, the work included text that parodied the form answers might take in a multiple-choice test; it read: "Welcome to America's Finest: a) city b) tourist plantation c) Convention Center." Bumper stickers with similar wording were made available, too.

By carrying forward this reference to the bus poster and taking on the similarly public forms of billboard and bumper sticker, the King project underscored the continuity of the artists' vision of activist art. At the same time, by raising a different sort of civic issue, it also declared the broadening of their ambitions. No longer content to focus on a single nexus of issues, that is, border problems, they wished to involve themselves with—indeed, generate discussion about—the full range of issues central to the life of the city. Along with its long-standing reputation for political conservatism, the city's resistance to change and reform has links to its historical (if now diminishing) economic reliance on military bases and the defense industry. In San Diego, as in various other cities throughout the United States, a dependency on military industries and a right-wing mindset have gone hand in hand. These artists, in their King

com o foco em um único eixo de questões, ou seja, problemas fronteiriços, os artistas passaram a se envolver com uma série de questões centrais para o cotidiano da cidade. Ao lado de sua sólida reputação de conservadorismo político, a resistência da cidade às mudanças e reformas tem ligações históricas (mesmo se se apresentem reduzidas na atualidade) com a sua dependência econômica às bases militares e à indústria bélica. Em San Diego, assim como em diversas outras cidades dos Estados Unidos, a dependência à indústria militar e o pensamento de direita andam de mãos dadas. Estes artistas, com o *outdoor* de Luther King, procuravam, em contraste, conectar-se com um segmento da população de San Diego sistematicamente ignorado no discurso político oficial: suas comunidades afro-norte-americanas e os simpatizantes ao reconhecimento da importância de Luther King para a história norte-americana recente.

"Nós queríamos uma ligação com a comunidade de uma forma concreta", disse Sisco quando o *outdoor* foi instalado. "Somos artistas, e nos vemos como parte de uma comunidade maior."[15] No caso, a forma concreta de atingir este objetivo foi mobilizar líderes das comunidades de afrodescendentes que passaram a integrar um conselho consultivo durante o período em que o painel estava sendo criado. As três pessoas que prestaram apoio aos artistas representavam diferentes áreas e interesses: Cleo Malone era o diretor da Palavra Tree, centro para reabilitação de dependentes químicos em San Diego; Robert Tambuzi era o presidente da Assossiação de Artistas e Escritores Afro-Norte-Americanos; e Theodore Jones era conselheiro familiar. Ao assumirem o papel de porta-vozes dessas comunidades quando o *outdoor* apareceu na mídia, ao lado dos artistas, passavam uma mensagem cristalina: os artistas haviam percebido que seria presunção tentar falar pela comunidade afro-norte-americana sem a ela pertencer. Eles queriam que a imagem do projeto se espalhasse pelas ruas e que fosse exibida nos automóveis de maneira a promover um debate amplo, tendo a concordância de seus conselheiros. Malone disse na matéria que escrevi na época sobre o *outdoor*, "Nós simplesmente queremos que o diálogo a respeito dessa questão continue. É um trabalho artístico. Não advoga a favor de um ponto de vista, mas diz 'Ei pessoal, vocês vão continuar se escondendo atrás do seu racismo ou estamos realmente interessados em fazer alguma coisa pelo King?'"[16] Infelizmente, o resultado não foi o desejado, e o centro de convenções jamais recebeu o nome de [Martin Luther] King. A honraria foi dada a um passeio público nas proximidades [do Centro de Convenções], com os discursos de King talhados em blocos de granito no piso, o que os tornam virtualmente imperceptíveis. Contudo, tanto no painel quanto nos adesivos dos automóveis, os artistas prenunciavam sua disposição de envolver a população de San Diego em debates acerca de uma enorme gama de questões.

billboard, sought, by contrast, to connect with a segment of San Diego's populace largely ignored in local political discourse: its African American community and others sympathetic to King's role in recent American history.

"We wanted to hook up with the community in a concrete way," said Sisco at the time the billboard went up. "We are artists of course, but we see ourselves as part of a larger community."[11] In this instance, one concrete way to achieve this aim was to enlist African American community leaders as an advisory board during the time the piece was being designed. The three people who assisted the artists represented varied disciplines and interests: Cleo Malone was director of Palavra Tree, a drug rehabilitation center serving central San Diego; Robert Tambuzi was then president of the African American Artists and Writers Association; and Theodore Jones practiced as a licensed family, child, and marriage counselor. When they also became spokespeople on equal standing with the artists as the press focused on the billboard, the underlying message was clear: the artists felt it was presumptuous to speak for the African American community. They wanted their image, hovering above the street and displayed on cars, simply to be the catalyst for an open debate, and their advisors agreed. Malone, in my contemporaneous story on the piece, said, "We simply wanted to get the dialogue going on this issue. It's an art statement. It doesn't advocate a point of view, but says 'Hey folks, are you going to hide behind your racism or are we interested in doing something for King?'"[12] Unfortunately, the outcome was not the desired one; the convention center was never named for King. A nearby promenade was given that honor, and contains King's words, but they are chiseled in ground-level granite blocks along its path and are hardly noticeable. Nevertheless, the artists' billboard and bumper sticker foreshadowed their willingness to engage San Diegans on a diversity of issues.

For example, during a well-heeled Soviet Arts Festival spearheaded by Maureen O'Connor, then mayor of San Diego, these same artists, with the assistance of playwright and actress Carla Kirkwood, director Bart Scher, and his theater troupe Plus Fire Performance Group, produced a theatrical event for the street in November 1989. It lampooned the festival, the mayor, and the Union—Tribune Publishing Co., publisher of both local newspapers and itself involved in tense labor negotiations at the time. The performance brought attention to—and welcomed

Por exemplo, durante o abastado Festival de Artes Soviéticas realizado em novembro de 1989, coordenado por Maureen O'Connor, então prefeita de San Diego, estes mesmos artistas, com ajuda da dramaturga e atriz Carla Kirkwood, do diretor Bart Scher e seu grupo de teatro *Plus Fire Performance Group*, produziram um espetáculo de rua que satirizava o festival, a prefeita e a Union-Tribune Publishing Co., editora dos dois jornais locais, envolvida na época em uma tensa negociação trabalhista. A performance chamou a atenção para os – e saudou a participação dos – mendigos do centro da cidade de San Diego. Intitulada *Welcome Back, Emma*, a peça inspirou-se em um episódio de 1912, quando a sindicalista Emma Goldman, em uma viagem de trem, fez uma parada em San Diego e foi impedida de discursar por um grupo de vigilantes. Setenta e sete anos depois, Kirkwood, no papel de Emma Goldman, acompanhada por um grupo de cerca de cem pessoas, incluindo representantes da mídia, fez uma passeata da mesma estação de Santa Fé (Amtrak), onde a verdadeira Goldman havia chegado, até o Horton Park, localizado no centro da cidade e em frente a um shopping center. Os mendigos se juntaram à passeata e fizeram comentários sobre os discursos dos oradores no palanque.

O trabalho seguinte para as ruas de San Diego - vinte e cinco bancos de pontos de ônibus – foi realizado em 1990, um ano após *Welcome Back, Emma*. A questão central era o assassinato de cidadãos pela polícia (uma questão que mais tarde seria desenvolvida no elaborado projeto *"NHI"*, de 1992, focado numa série de mortes de prostitutas e em uma investigação policial desinteressada). Em 1990, havia ocorrido uma série desses assassinatos: nove, além de quatorze pessoas feridas. Alegou-se que as vítimas carregavam algum tipo de "arma", tais como estaca de jardim, taco de baseball, espátula – muito embora alguns não tivessem arma alguma. Uma das vítimas, Tony Tumminia, era amigo de Scott Kessler, ativista comunitário de Ocean Beach. Após a morte do amigo, Kessler procurou Avalos, Hock, Sisco e Small propondo a criação de uma peça que tratasse da questão. Avalos, na época estudante de pós-graduação do programa de artes visuais da UCSD, decidiu não participar; porém os outros três colaboraram com Kessler na criação de um banco contendo sete figuras pictográficas que se assemelhavam a desenhos de silhuetas humanas usados em exercícios de tiro. Em cada figura havia uma alusão à "arma" que cada vítima pretensamente estaria carregando no momento de sua morte: a espátula, a estaca de jardim e assim por diante. O peito da última figura estava marcado com um ponto de interrogação, sugerindo inevitavelmente "quem será o próximo?" Acima das figuras pairava a interrogação: "*America's Finest?*"

Os artistas convocaram uma coletiva de imprensa no dia 30 de outubro tendo como local exatamente o banco do ponto de ônibus em frente ao quartel-general da polícia no centro da

the participation of—the homeless in downtown San Diego. Titled *Welcome Back, Emma,* the piece drew inspiration from an incident of 1912, when labor organizer Emma Goldman made a stop in San Diego and was prevented from speaking by a group of vigilantes. Seventy-seven years later, Kirkwood, as Emma Goldman, along with an ensemble of some one hundred people, including the news media, paraded from the same Santa Fe (Amtrak) station where the real Goldman had arrived, to Horton Park, centrally located and in front of a downtown shopping center. The homeless joined the procession and offered spontaneous commentary on the words of speakers at an outdoor podium.

The next work for the streets of San Diego, twenty-five bus benches, followed in 1990, a year after *Welcome Back, Emma.* Their subject was the police killing of citizens (an issue that later segued into the more elaborate *"NHI"* project of 1992, focusing on a series of murders of prostitutes and the inadequate police department investigation of their deaths). In 1990, there had been a disturbing spate of such killings; nine since January 1, with fourteen other persons wounded. The victims were alleged to have been carrying such "weapons" as a garden stake, a baseball bat, a trowel—but some had no weapon at all. One of those victims, Tony Tumminia, had been a friend of Scott Kessler, a community activist in Ocean Beach; after his death, Kessler approached Avalos, Hock, Sisco, and Small about creating a piece addressing the situation. Avalos, who was a graduate student in UCSD's visual arts program at the time, declined, but the other three collaborated with Kessler to design a bench containing seven pictographic figures resembling the human silhouettes familiar from target-practice ranges. Within each figure was a smaller image that alluded to the item the victim carried or wielded at the time of his death: the trowel, the garden stake, and so forth. The chest of the last figure was punctuated by a question mark, forcefully suggesting "who's next?" Above the figures hovered the text: "America's Finest?"

The artists called a press conference on October 30, at a bench installed directly across the street from the downtown police headquarters. The bench became an instant news story like the bus poster and billboard before it. But it then remained a news story during the month in which the image appeared on benches, thanks to the efforts of a local public official and the police. Bill Lowry, a Republican congressman from San Diego running for reelection, clearly

David Avalos, Louis Hock, Elizabeth Sisco e Deborah Small
Martin Luther King, Jr., 1989.
acrílico sobre papel
317 x 690 cm.

cidade. O banco virou notícia instantaneamente, assim como já havia ocorrido com o *outdoor* e o *busdoor*. A notícia se manteve em evidência ao longo do mês em que as imagens permaneceram nos bancos, graças à ajuda de uma autoridade local e da própria polícia. Bill Lowry, um congressista republicano de San Diego candidato à reeleição, acreditou ter encontrado um ótimo mote para sua campanha: protestar contra o uso de US$ 3.600 de recursos públicos federais para os bancos dos artistas (a quantia era uma parcela dos US$ 12.500 concedidos aos artistas pela NEA para a realização de uma série de trabalhos, dentre os quais estavam o *outdoor* de King e *Welcome Back, Emma*, além dos bancos dos pontos de ônibus.). Enquanto isso, a Associação dos Oficiais da Polícia transformou o projeto em um fórum de debate sobre a liberdade de expressão ao tentar a remoção das imagens junto à empresa que havia alugado o espaço de propaganda aos artistas. A própria imagem, assim como a do *busdoor*, era por si só enigmática: o espectador necessitaria ter acompanhado uma série de eventos

Louis Hock, Carla Kirkwood, Scott Kessker, Elizabeth Sisco e Deborah Small
NHI, 1992.
serigrafia sobre vinil
304 x 609 cm

thought he had discovered a great campaign issue, protesting the use of $3,600 in federal funds for the benches. (The amount was a portion of a $12,500 grant the artists had received from the NEA to do a series of works, with money funding the King billboard and *Welcome Back, Emma* as well as the bus benches.) Meanwhile, the Police Officers' Association transformed the project into a forum for a debate on free speech when the group lobbied for the removal of the images with the advertising company that had leased space to the artists. The image itself, like that of the bus poster, appeared to be too cryptic for its own good: in this instance, because the viewer would have had to follow a series of events to understand its pictographic allusions. But no matter—the media as well as the project's detractors provided all the explanation it needed. Lowry got the press he wanted by assuming the role of aesthetician. He told reporter Uri Berliner of the *San Diego Union*: "It sure looks like political advertising

para compreender suas alusões. Isso, porém, não foi um problema: a mídia, assim como os críticos do projeto, forneceram todas as explicações necessárias. Lowry conseguiu toda a mídia que almejava ao assumir o papel de esteta, ao dizer ao repórter Uri Berliner do *San Diego Union*: "Isso, para mim, parece propaganda política, não arte."[17] Uma reportagem do jornal estampava a fotografia de um dos bancos, com uma paleta de pintor desenhada no peito de uma das figuras. Outras histórias reportavam a desfiguração de bancos com o slogan toscamente pintado "Tiras são ok", além dos nomes de dois policiais mortos. Além disso, houve comentários de críticos de arte (incluindo o meu, mais uma vez) e de telejornais, assim como de leitores escrevendo para as editorias dos jornais.

Na sua totalidade, a história do banco, como exposta na mídia, revelou o quão poderosa para o debate público uma arte catalisadora pode ser. Embora o departamento de polícia tenha realizado audiências públicas sobre os assassinatos, foram os bancos que trouxeram maior atenção pública para os crimes. Outro grupo de bancos foi lançado em dezembro, como uma resposta aos bancos feitos pelos artistas, onde se lia, "Boas Festas para a Melhor Polícia da América S.D.P.D." (os bancos teriam sido patrocinados por um grupo de apoio à polícia). Além disso, dois residentes da cidade criaram camisetas impressas com os dizeres, "Melhores Alvos REAIS da América". De certa forma, Hock, Sisco, Small e Kessler definiram a agenda pública para os meses de novembro e dezembro de 1990, ainda que seus bancos não fossem o espaço verdadeiro para o confronto, tendo o debate acontecido efetivamente neste não espaço chamado *mídia*. Mas não poderia haver evidência mais definitiva da eficácia do projeto do que a decisão do chefe de polícia, Bob Burgreen, no final de dezembro daquele mesmo ano, de alterar os procedimentos policiais em relação ao uso de força letal. Embora a arte sozinha não tivesse sido capaz de deflagrar tal decisão, ninguém seria capaz de duvidar que a contribuição da arte havia sido fundamental.

Enquanto pesquisavam para a criação dos bancos para os pontos de ônibus, os artistas tiveram acesso a informações sobre uma onda de assassinatos extremamente perturbadores que vinham ocorrendo no condado de San Diego desde 1985. As vítimas, todas mulheres, no total de quarenta e cinco até então, eram classificadas como prostitutas, viciadas e transientes, mesmo que essa classificação fosse altamente questionável. Diante do envolvimento pessoal de alguns policiais com algumas dessas vítimas, as investigações da força-tarefa criada em 1988 para solucionar os crimes se arrastavam. Também havia sido relatado que o acrônimo

to me, not art."[13] One newspaper story reported the display of a photograph of one of the benches, with an artist's palette drawn on one of the human contours. Other stories reported the defacement of benches with the loosely painted slogan "Kops Are OK" and the names of two slain officers. Then there were commentaries by art critics (again, including mine) and television newscasters, as well as local citizens writing for the op-ed pages of newspapers.

In its entirety, the history of the bench, as played out in the mass media, revealed just how powerful a catalyst art can be in public debate. Though the police department had held community forums about the shootings, the benches brought broader public attention to the crimes. Another group of benches even went up in December as a retort to the artists' benches, reading, "Happy Holidays to America's Finest Police S.D.P.D." (These were reportedly sponsored by an ad hoc group of police supporters.) And two local residents issued T-shirts imprinted with the words, "America's Finest the REAL Targets." In a sense, then, Hock, Sisco, Small, and Kessler had set the civic agenda for November and December 1990, even though their benches weren't the actual locales for the confrontation, and the debate instead took place largely in that non-place called the mass media. But there was no more impressive evidence of the effect of their project than the decision by Police Chief Bob Burgreen in late December that same year to alter police procedures regarding the use of deadly force. Although the art alone didn't trigger his decision, no one could doubt that its presence had been an instrumental factor in it.

While doing research for the bus benches, the project's creators became well acquainted with information on an epidemic of deeply disturbing murders that had taken place in San Diego County since 1985. The victims, all women and numbering at least forty-five, had been classified as prostitutes, drug addicts, and transients, even though such labels were suspect in several instances. Police officers had been personally involved with some of these women, a fact that appeared to hinder the investigation of a task force set up in 1988 to solve the crimes. It was also reported that the acronym "NHI"— standing literally for "No Humans Involved," but implying a cruel devaluation of the lives of the victims—had been used to describe these women, an assertion that police officials denied.

Whether true or not, *"NHI"* became the name of the 1992 project by Hock, Kessler, Kirkwood, Sisco, and Small. Because it had several components, *"NHI"* differed from the group's other

"NHI" – que significava literalmente "*No Humans Involved* [Sem envolvimento de humanos]" - havia sido usado para descrever essas mulheres, o que sugeria uma cruel depreciação da vida das vítimas, fato negado pela polícia.

Verdadeiro ou não, "*NHI*" tornou-se o nome do projeto realizado no ano de 1992 por Hock, Kessler, Kirkwood, Sisco e Small. Considerando-se que foi constituído de vários componentes, "*NHI*" se diferenciou dos outros projetos do grupo. Um par de *outdoor*s foi lançado no dia 19 de fevereiro, cada um contendo uma fotografia já conhecida de Donna Gentile, uma das vítimas, de autoria do fotojornalista Joel Zwink. Uma exposição de fotografias foi aberta três dias depois no centro de San Diego, em um lugar alugado temporariamente, além de um livro/catálogo que acompanhava a exposição. Uma peça teatral de Kirkwood relacionada ao projeto, *MWI - Many Women Involved* -, foi apresentada no espaço da galeria nos dias 7 e 14 de março, enquanto uma mesa- redonda, que incluía especialistas e a mãe de uma das vítimas, foi realizada também na galeria no dia 8 de março. A programação intensa de eventos desencadeou um contínuo fluxo de cobertura da mídia, criando inúmeras oportunidades para o diálogo entre os artistas, os membros das famílias das vítimas e a comunidade.

Os *outdoors* em si diziam pouco às pessoas nas ruas. Ambos possuíam o mesmo design contundente: um retrato da doce Donna Gentile, acompanhada do texto *"NHI"* em branco contra um fundo preto. Sem uma resposta imediata da mídia, teriam passado despercebidos. Porém, quatro anos após o *busdoor*, os artistas podiam calcular, com certa precisão, como a mídia reagiria. E reagiu, espalhando a notícia sobre a exposição, as performances e a mesa--redonda. A exposição empregou um conceito simples, mas brilhante. Consistia em quarenta e cinco fotografias, uma para cada vítima, com seus nomes inscritos abaixo das imagens. No entanto, diante da inexistência de imagem de algumas das mortas, os coordenadores do projeto pediam a mulheres da comunidade que emprestassem seus rostos. Pondo a imagem de outras mulheres em substituição às daquelas assassinadas, "*NHI*" enfatizou, muito concretamente, que a marginalização e desumanização relacionadas às vítimas dizia respeito a todas as mulheres.

Embora o chefe de polícia Burgreen o tenha condenado, este projeto não foi nem de longe tão controverso nos meios de comunicação quanto os anteriores, ainda que sua maior pungência tenha rendido constantes comentários no livro de registros da galeria. "Que maravilhosa voz vocês deram a essas mulheres, cujos gritos não puderam ser ouvidos," escreveu alguém com

projects. A pair of billboards, each containing an already familiar picture by photo-journalist Joel Zwink of Donna Gentile, one of the murder victims, went up on February 19. An exhibition of photographs opened three days later in downtown San Diego, in a temporarily leased space, and an accompanying book was first made available on that date as well. Kirkwood's related play, *MWI—Many Women Involved,* was performed in the gallery space on March 7 and 14, while on March 8 a panel including experts and the mother of one of the victims was held in the gallery as well. The ongoing program of events triggered a steady stream of media coverage and created many opportunities for a dialogue between the artists, family members of the victims, and the community.

The billboards themselves told the person on the street little. Both had the same stark design: a picture of a sweet-looking Donna Gentile accompanied by the text *"NHI"* in white against a black background. Without an immediate response from the print and electronic media, they would have remained obscure. But four years after the bus poster, the artists could calculate, quite accurately, how the media would react. And react they did, spreading the word about the exhibition, the performances, and the panel. The show employed a conceptually simple but brilliant conceit. It consisted of forty-five photographs, one per victim, each named below the picture. But when images weren't available for some of the dead, the coordinators of the project asked women from the community to lend their faces. By having other women act as stand-ins for those murdered, "*NHI*" made the point, quite concretely, that the marginalizing and dehumanizing of the victims was clearly about all women.

Although Police Chief Burgreen condemned it, this project wasn't nearly as controversial in the media, though its sheer poignancy did yield moving commentary in the gallery notebook. "What a wonderful voice you've given these women, whose cries cannot be heard," wrote someone with the initials C. S., and "My heart weeps," observed J. S. The San Diego Press Club selected the artists for its Headliner of the Year award in the arts for "local residents/organizations that were prominent in the news in a positive way." But the NEA felt differently. After having awarded the group $ 12,000 for their work, on March 9, acting NEA chair Anne-Imelda Radice sent a letter asking that the NEA's imprimatur be removed from the project, even if the money could not be returned. The artists published their retort in the *La Jolla Light,* a local weekly newspaper, declaring, "Withdrawing support from the *'NHI'* project demonstrates

as iniciais C. S., e "Meu coração chora," observou J.S. O Clube da Imprensa de San Diego selecionou os artistas para seu prêmio Destaque do Ano nas Artes para "organizações/residentes locais que tenham sido proeminentes na mídia de forma positiva". A NEA, entretanto, parecia entender todo o processo de forma diferente. Após ter destinado US$ 12.500 ao grupo para seu trabalho, a presidente em exercício da NEA, Anne-Imelda Radice, enviou carta datada de 9 de março daquele ano pedindo que a referência à agência fosse retirada do projeto, ainda que os recursos financeiros não pudessem ser devolvidos. Os artistas publicaram sua réplica no *La Jolla Light*, semanário local, declarando que "a retirada do apoio do projeto *NHI* demonstra a covardia ética e moral da NEA, além de sua incapacidade de continuar provendo liderança nas artes... A NEA está morta."[18]

Apesar da opinião acerca da covardia da agência, seria prematuro imaginar que o projeto "*NHI*" teria marcado o fim do envolvimento do grupo com a NEA, já que, no verão de 1993, Hock, Sisco e Avalos irritariam mais uma vez a agência com *Art Rebate / Arte Reembolso* [Reembolso da Arte]. A primeira notícia do projeto no *San Diego Union–Tribune* mencionava o uso dos recursos do contribuinte como sua questão principal, ignorando a preocupação central dos artistas com o papel dos imigrantes ilegais na economia dos Estados Unidos. Os artistas fizeram do dinheiro – mais especificamente, notas de dez dólares - seu meio de dramatizar aquele papel. Começando em julho e se alongando pelo mês de agosto, os artistas distribuíram US$ 4.500 em locais onde trabalhadores ilegais se reuniam, quantia que correspondia à parte de uma proposição de US$ 5.000 do Museu de Arte Contemporânea, San Diego, e do Centro Cultural de la Raza. Cada participante voluntário assinava uma folha e recebia um envelope contendo dez dólares e uma carta descrevendo a intenção e as questões da *Art Rebate / Arte Reembolso* [Reembolso da Arte]. Em letras garrafais, a carta declarava, "Esta nota de dez dólares é parte de um projeto artístico que tem a intenção de restituir dez dólares de impostos aos contribuintes, particularmente àqueles 'contribuintes não documentados.' O reembolso de arte reconhece seu papel como agente fundamental na comunidade econômica que desconhece as fronteiras nacionais."

Os detratores do projeto multiplicaram-se rapidamente, com críticas provenientes de áreas previsíveis, como o deputado de extrema-direita do norte do Condado de San Diego, Randy "Duke" Cunningham. Ele prontamente redigiu uma carta à NEA, exclamando: "Com muito custo poderia imaginar uso mais insolente dos dólares suados dos contribuintes. Se 'artistas' querem distribuir dinheiro aos imigrantes ilegais, que o façam com seu próprio dinheiro."

the NEA's ethical and moral cowardice and its inability to provide leadership in the arts any longer.... The NEA is dead."[14]

Their point about the agency's cowardice was well taken, but it was perhaps premature to think *"NHI"* marked the end of their involvement with the NEA, since, in the summer of 1993, Hock, Sisco, and Avalos irritated the NEA once again with *Art Rebate/Arte Reembolso.* Even the initial story on this piece in the *San Diego Union—Tribune* made the use of taxpayer funds the leading issue, ignoring the artists' central concern with the role of illegal immigrants in the U.S. economy. The artists had made money their means for dramatizing this role—more specifically, ten-dollar bills. Beginning in July and continuing through August, they distributed $4,500 of a $5,000 commission from the San Diego Museum of Contemporary Art, and the Centro Cultural de la Raza, at locales where undocumented workers congregate. Each willing participant would sign a sheet and receive an envelope containing ten dollars and a statement outlining the intention and themes of *Art Rebate/Arte Reembolso.* In bold letters, the sheet declared, "This ten dollar bill is part of an art project that intends to return tax dollars to taxpayers, particularly 'undocumented taxpayers.' The art rebate acknowledges your role as a vital player in an economic community indifferent to national borders."

The project's detractors multiplied swiftly, with criticism coming from predictable quarters, such as the far-right congressman from North San Diego County, Randy "Duke" Cunningham. He quickly drafted a letter to the NEA, exclaiming, "I can scarcely imagine a more contemptuous use of taxpayers' hard-earned dollars. If 'artists' want to hand out cash to illegal aliens, let it be their own." Bowing to Cunningham's demand for an audit of the grant that funded *Art Rebate/Arte Reembolso,* the NEA would soon disallow the $ 1,250 of its money that went into the project.

It is not the job of artists, however, to refrain from creative expression for the good of a public agency — to censor themselves, in other words. People who were invisible had in fact become visible because of this project. As in the past, the artists were bringing marginalized people into the media's high-tech town square, implicitly arguing that undocumented workers, by virtue of their very presence, were entitled to rights the rest of us possess. This was old-fashioned populist thinking in the American tradition, which happened to take the form

Curvando-se à demanda de Cunningham para uma auditoria acerca da concessão dos recursos que financiaram *Rebate Arte / Arte Reembolso* [Reembolso da Arte], a NEA não tardou a negar que US$ 1.250 de recursos da agência tivessem financiado o projeto.

Não é tarefa dos artistas, no entanto, condicionar sua expressão criativa ao que seria o melhor para uma agência pública – o que representaria, em outras palavras, uma forma de censurar a si mesmos. Pessoas que eram invisíveis tornaram-se, de fato, perceptíveis graças a este projeto. Como no passado, os artistas trouxeram pessoas marginalizadas para o centro das atenções da mídia, implicitamente afirmando que os trabalhadores, mesmo em situação irregular, tinham os mesmos direitos que o resto de nós. Esse era um pensamento populista antigo na tradição norte-americana que assumia agora a forma da arte conceitual, com meios irônicos e extravagantes; mas foi igualmente uma provocação brilhante dentro das tradições duchampiana e surrealista.

Os artistas não poderiam ter estado ao lado dos trabalhadores em momento mais auspicioso. No mês de agosto daquele mesmo ano, o governador Pete Wilson lançou uma política de "maior rigor com os imigrantes mexicanos", que continua até os dias atuais. "A obra em si não é tão exótica ou radical," observou Hock corretamente quando *Art Rebate / Arte Reembolso* [Reembolso da Arte] havia apenas sido lançado. "O que dá destaque ao trabalho é a calcificação dos pontos de vista a respeito dos trabalhadores sem documentação."[19] Quando políticos da Califórnia, como Wilson e a senadora Dianne Feinstein, convocaram coletivas de imprensa para defender um controle mais rígido das fronteiras, Avalos foi rápido em observar que "os políticos estão agindo como artistas performáticos, enquanto nós estamos tentando ser políticos."[20] Pelo tema e sua forma inventiva, o projeto levou os artistas de volta no tempo até o *busdoor* de 1988, embora a distribuição de dinheiro, ainda que pequena para padrões federais, tenha demonstrado ser mais eficaz em atrair a atenção do que simplesmente apelidar San Diego de "fazenda" [*plantation*] para turistas.

A deficiência de *Art Rebate / Arte Reembolso* [Reembolso da Arte] estava em seu inadvertido simbolismo – com o reembolso sendo percebido como esmola. Neste sentido, o projeto caiu como luva nas mãos daqueles que entendem que os trabalhadores sem documentação são parasitas da economia dos Estados Unidos. No entanto, considerando-se que o projeto apontava para a continuidade de uma tradição de acolhimento que tornou a cultura norte-americana tão dinâmica, seu espírito inclusivo poderia ser considerado mais genuinamente

of Conceptual art with wry and extravagant means; but it was a brilliant provocation in the Duchampian and Surrealist traditions as well.

The artists couldn't have taken the side of these workers at a more auspicious moment. During August of that year, Governor Pete Wilson launched a "get tough on Mexican immigrants" policy that continues to this day. "The piece itself is not that exotic or radical," rightly observed Hock when *Art Rebate/Arte Reembolso* had just begun. "What makes it stand out is the calcification of viewpoints about undocumented workers."[15] When California politicians such as Wilson and Senator Dianne Feinstein staged press conferences at the border to advocate tighter border control, Avalos was prompted to observe, "The politicians are acting like performance artists, while we're trying to be political."[16] In its subject and inventive design, this project took the trio of artists full circle back to the 1988 bus poster, although the distribution of money, however small the amount by federal standards, proved more attention-getting than dubbing San Diego a tourist plantation.

The flaw *of Art Rebate/Arte Reembolso* was in its inadvertent symbolism—with the rebate being perceived as a handout. In this sense, the project played into the hands of those who argue that undocumented workers are leeching off the U.S. economy. However, since the project argued for the continuation of the very tradition of acceptance that has made American culture dynamic, its embracing spirit was far more genuinely American than any nativist hostility to immigrants. History bears witness that each wave of immigration has enriched this society.

As a zone of transition and societal tensions, San Diego has been ripe for activist art in the 1980s and 1990s. But that doesn't mean the appearance of these challenging projects was inevitable—only that with enough vision, humor, and media savvy, artists could seize the moment. The loose coalition of artists and others who created the bus poster, the King billboard, *Welcome Back, Emma,* the bus bench, *"NHI,* "and *Art Rebate/Arte Reembolso* fit the bill. The "statues" placed in the high-tech town square provoked criticism, praise, and debate. By stimulating vigorous discussion of troublesome issues, these projects really have made a measurable impact on the life of San Diego, and nothing could be more central to their purposes.

norte-americano do que qualquer postura hostil dirigida aos imigrantes. A história tem dado testemunho de como cada onda de imigração enriqueceu esta sociedade.

Como uma zona de transição e tensões sociais, San Diego foi propícia para a arte ativista nas décadas de 1980 e 1990. Mas isso não significa que o aparecimento desses projetos questionadores fosse inevitável – ao contrário, apenas com muita visão, humor e habilidade no lidar com a mídia, os artistas puderam aproveitar o momento. A livre coalisão de artistas e outras pessoas que criaram os *busdoors*, o *outdoor* de King, *Welcome Back, Emma*, os bancos de ponto de ônibus, "*NHI*" e *Art Rebate / Arte Reembolso* [Reembolso da Arte] deu conta do recado. As "estátuas" colocadas na praça da alta tecnologia da mídia provocaram críticas, elogios e o debate. Ao estimular a discussão vigorosa de questões polêmicas, esses projetos causaram um impacto definitivo e contundente no cotidiano de San Diego, e nada poderia estar mais próximo das intenções dos artistas.

Alguns meses após os debates enfurecidos em torno de *Art Rebate / Arte Reembolso* [Reembolso da Arte] terem se abrandado, Avalos observou que "as colaborações têm uma propensão conceitual. Mas os espectadores não devem presumir que seriam teoricamente motivadas. Elas são, por princípio, comunitárias. Não é coincidência que todos nós tenhamos vivido aqui há muito tempo, se não a vida toda."[21] Ao se dedicarem a comentar as preocupações de seu próprio quintal, esses artistas se projetaram em todo os Estados Unidos e além. Eles deram um novo significado à famosa frase do filósofo John Dewey: "o local é o único universal sobre o que toda arte se funda."[22]

Tradução: Sunshine Pessanha e Luiz Sérgio de Oliveira

Notas

1 Como decorrência do histórico da escravidão nas fazendas do sul dos Estados Unidos, a palavra *plantation* [fazenda, plantação] tem fortes conotações ao trabalho escravo. (Nota dos Tradutores - N .T.)

2 Robert L. Pincus, "Bus Artists Driving Home a Point," *San Diego Union,* 9 de janeiro,1988, D1.

3 Ibid.

4 Richard A. Smith, letter, *San Diego Union,* 13 de janeiro, 1988, B6; Florence Joiner, carta de leitor, *San Diego Union*, 13 de janeiro, 1988, B6.

5 Duluth é a quarta maior cidade do estado norte-americano de Minnesota, tendo como peculiaridade destacada o fato de ser o porto de águas profundas mais ocidental do Oceano Atlântico, apesar da distância de 3.700 km, percorrida através dos Grandes Lagos e de outros canais e passagens. (N.T.)

A few months after the furious debate over *Art Rebate/Arte Reembolso* had subsided, Avalos observed, "The collaborations have a conceptual bent. But viewers shouldn't assume they are theoretically motivated. They're communitarian in spirit. It's no coincidence that all of us lived here a long time, if not all our lives."[17] Just by commenting on concerns in their own backyard, these artists have garnered attention across the United States and beyond. They have given new meaning to philosopher John Dewey's famous line, "The local is the only universal, upon that all art builds."[18]

Notes

1 Robert L. Pincus, "Bus Artists Driving Home a Point," *San Diego Union,* January 9,1988, D1.

2 Ibid.

3 Richard A. Smith, letter, *San Diego Union,* January 13, 1988, B6; Florence Joiner, letter, *San Diego Union*, January 13, 1988, B6.

4 Michael Tuck, "Perspective," KGTV, January 11, 1988, unpaginated transcript.

5 Louis Hock and Elizabeth Sisco, interview with the author, March 1, 1994.

6 George Will, "The Interaction of Space andTacos," *San Diego Union-Tribune,* August 22, 1993, B6; Mike Royko, "Artistic Talent Is a Handout Away," *San Diego Union-Tribune,* August 14, 1993, B12.

7 Robert L. Pincus, "'Number Crunchers' Ultimately End Up Deciding Art's Direction," *San Diego Union—Tribune,* September 13, 1993, E4.

8 Robert L. Pincus, "Controversial Artist Speaks Out About Art Scene Here," *San Diego Union,* September 4, 1988, E1.

9 David Avalos, Scott Kessler, and Deborah Small, interview with the author, March 31, 1994.

10 Hock and Sisco, interview, March 1, 1994.

11 Robert L. Pincus, "Bus Poster Artists Rap S.D. Again . . . This Time on Billboard," *San Diego Union,* April 13, 1989, D1.

12 Ibid.

13 Uri Berliner, "Lowry Says Bench Ads 'Not Art,'" *San Diego Union,* November 1, 1990, B3.

14 Deborah Small, Elizabeth Sisco, Carla Kirkwood, Scott Kessler, and Louis Hock, *"NHI"*(San Diego: [self-published], 1992).

15 Robert L. Pincus, "Trio Elevates Migrant Tax Rebate Concept to an Art Form," *San Diego Union—Tribune,* August 2, 1993, E4.

16 Robert L. Pincus, "'Rebate' Gives Good Return for a Minor Investment," *San Diego Union-Tribttne,* August 22, 1993, E1, E8.

17Robert L. Pincus, "Noted Collaborator Goes It Alone Locally," *San Diego Union-Tribune,* January 31, 1994, E5.

18 John Dewey, quoted in William Carlos Williams, introduction to *Paterson* (New York: New Directions, 1963), unpaginated.

6 Michael Tuck, "Perspective," KGTV, 11 de janeiro, 1988, transcrição sem numeração.

7 Louis Hock e Elizabeth Sisco em entrevista com o autor, 01 de março, 1994.

8 George Will, "The Interaction of Space andTacos," *San Diego Union-Tribune,* 22 de agosto, 1993, B6; Mike Royko, "Artistic Talent Is a Handout Away," *San Diego Union-Tribune,* 14 de agosto, 1993, B12.

9 Robert L. Pincus, "'Number Crunchers' Ultimately End Up Deciding Art's Direction," *San Diego Union—Tribune,* 13 de setembro, 1993, E4.

10 Arte chicana refere-se à arte norte-americana produzida por artistas norte-americanos de origem mexicana. (N.T.)

11 Robert L. Pincus, "Controversial Artist Speaks Out About Art Scene Here," *San Diego Union,* September 4, 1988, E1.

12 David Avalos, Scott Kessler e Deborah Small em entrevista com o autor, 31 de março, March 31, 1994.

13 *Public Broadcasting Service,* sistema de televisão pública dos Estados Unidos com 354 estações de TV e sede em Arlington, estado da Virgínia. (N.T.)

14 Hock e Sisco, entrevista, 01 de março, 1994.

15 Robert L. Pincus, "Bus Poster Artists Rap S.D. Again . . . This Time on Billboard," *San Diego Union,* 13 de abril, 1989, D1.

16 Ibid.

17 Uri Berliner, "Lowry Says Bench Ads 'Not Art,"' *San Diego Union,* 01 de novembro, 1990, B3.

18 Deborah Small, Elizabeth Sisco, Carla Kirkwood, Scott Kessler e Louis Hock, *"NHI"*(San Diego: [edição dos autores], 1992).

19 Robert L. Pincus, "Trio Elevates Migrant Tax Rebate Concept to an Art Form," *San Diego Union—Tribune,* 02 de agosto, 1993, E4.

20 Robert L. Pincus, "'Rebate' Gives Good Return for a Minor Investment," *San Diego Union-Tribttne,* 22 de agosto, 1993, E1, E8.

21 Robert L. Pincus, "Noted Collaborator Goes It Alone Locally," *San Diego Union-Tribune,* 31 de janeiro, 1994, E5.

22 John Dewey, citado em William Carlos Williams, introdução a *Paterson* (New York: New Directions, 1963), sem numeração.

Bibliografia / Bibliography

AVALOS, David, James Luna, Deborah Small, and William E. Weeks. *California Mission Daze*. San Diego: [self-published], 1988.

BROOKMAN, Philip, and Guillermo Gomez-Pena, eds. *Made inAztlan*. San Diego: Centro Cultural de la Raza, Tolteca Publications, 1985.

CHAVEZ, Patricio, and Madeleine Grynsztejn. *La Frontera/The Border: Art About the Mexico! United States Border Experience*. San Diego: Centro Cultural de la Raza and Museum of Contemporary Art, San Diego, 1993.

GÖMEZ-PENA, Guillermo. „Death on the Border: A Eulogy to Border Art." *High Performance* 14 (Spring 1991): 8-9.

JAFFE, Maggie, and Deborah Small. *1492*. San Diego: [self-published], 1986.

KELLEY, Jeff, ed. *The Border Art Workshop (BAW/TAF), 1984-1989: A Documentation of5 Years of Interdisciplinary Art Projects Dealing with U.S.—Mexico Border Issues (A Binational Perspective)*. (English text). New York: Artists Space; San Diego: Centra Cultural de la Raza and La Jolla Museum of Contemporary Art, 1989.

PINCUS, Robert L. "The Spirit of Place: Border Art in San Diego." *Visions* 3 (Spring 1989): 4—7.

SMALL, Deborah, Elizabeth Sisco, Carla Kirkwood, Scott Kessler, and Louis Hock. *"NHI."* San Diego: [self-published], 1992.

SMALL, Deborah, ed. *There Are 206 Bones in the Human Body*. San Diego: [self-published], 1988.

142 - Revista Poiésis, n 18, p. 142-167, Dez. de 2011

O desapego do artista

*Luiz Sérgio de Oliveira**

O texto busca refletir sobre as implicações das práticas de arte contemporânea na esfera pública, nas quais pontua o interesse em processos colaborativos em articulação, aproximação e comprometimento com as comunidades. Para tanto, as reflexões se apóiam na experiência do projeto *dESAPEGO*, realizado pelo artista fluminense Helio Branco na cidade de Niterói, articulando-o como motivação central e ponto de convergência das reflexões.

arte contemporânea, colaboração, dESAPEGO, Helio Branco

1

***"A verdade é que o desapego parece fácil mas não é..."*:** às vésperas da celebração máxima do cristianismo no final de 2010, quando os espíritos já se mostravam banhados pelas graças natalinas, o artista fluminense Helio Branco realizou, na cidade de Niterói, o projeto de arte batizado como *dESAPEGO.* Na manhã do dia 11 de dezembro, sábado, foi realizado o projeto que consistia na soltura de balões de gás coloridos com notas de reais, em valores que oscilavam

*Luiz Sérgio de Oliveira é artista, Doutor em História e Teoria da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestre em Arte pela Universidade de Nova York, Estados Unidos, Professor Associado do Departamento de Arte e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da UFF.

The Artist's Detachment

*Luiz Sérgio de Oliveira**

The text seeks to investigate the implications of practices of contemporary art in the public sphere, stressing an interest in collaborative processes of articulation, approximation and engagement with communities. The reflections are based on experiences from the dESAPEGO (Detachment) project, carried out by the artist Helio Branco in Niterói, which serves as the central motivation and point of convergence for these reflections.

contemporary art, collaboration, dESAPEGO, Helio Branco

1

***"The truth is that detachment seems easy, but it is not..."*:** Just before Christianity's major celebration at the end of 2010, when our spirits were already bathed in Christmas cheer, Helio Branco, an artist from the state of Rio de Janeiro, carried out an art project entitled *dESAPEGO* (dETACHMENT) in the city of Niterói. The project, launched on December 11, consisted of a release of colored helium balloons with banknotes attached, ranging in value from two to ten Brazilian *reais*. The balloons were released with the certainty that they would reach

*Luiz Sérgio de Oliveira is an artist with a doctorate in Art History and Theory from the Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), and Master's degree from the New York University. He is an associate professor in the Department of Art and coordinator of the Post-Graduate Program in the Science of Art at the Universidade Federal Fluminense.

de dois a dez reais, com a certeza de que alcançariam destinatários imprevisíveis, sendo algo sobre o qual não se tinha, não se poderia nem se queria ter qualquer controle, deixando simplesmente que desconhecidos fossem contemplados ao sabor dos ventos e do acaso.

2

***"Mais vale um amigo na praça que dinheiro em caixa"*:** o processo de maturação do projeto havia consumido semanas e grande porção de energia do artista que, enquanto laborava seu entorno conceitual e operacional, angariava apoios e promessas de colaboração daqueles que acabaram por se acercar do artista naquele sábado: umas doze pessoas, em sua maioria artistas, cada qual com sua função na luta sempre (in)glória de empurrar a arte para além dos limites de sua circulação tradicional, na busca de promover seu espalhamento no cotidiano. Tecia-se dessa maneira uma rede e um processo de colaboração que, acabando por ficar limitado aos pares do próprio artista, pareceu instaurar-se para aquém dos desejos mais ambiciosos. Ou seja, a colaboração de *dESAPEGO* estabeleceu-se no âmbito do círculo em torno do artista-autor.

3

"Alguns laços são frouxos e se desfazem facilmente sem deixar marcas na fita": a noção e o interesse em processos colaborativos têm permeado parcela significativa da produção de arte na contemporaneidade, em especial aquela que pauta suas ações na articulação, aproximação e comprometimento com as comunidades, uma espécie de "vanguarda que temos hoje: artistas que usam situações sociais para produzir projetos desmaterializados, antimercado e politicamente comprometidos que levam adiante o chamamento modernista pelo embaçamento dos limites entre arte e vida".[1]

No entanto, assim nos parece, tem havido certa complacência no acolhimento e designação de determinadas práticas como "colaborativas", apesar de seus processos de interação se configurarem como sendo menos-que-precários. Isso parece revelar o uso abusivo da noção de colaboração e a própria precariedade de nosso entendimento. Por outro lado, podemos especular que o maior obstáculo para um efetivo processo colaborativo talvez esteja no próprio artista. Considerando-se as práticas e percepções sociais a ele consignadas na cultura

unforeseeable receivers, an element the artist did not and could not control, and over which he did not want to exert any control. Instead, the project simply allowed unknown people to be contemplated, flavored by the wind and by chance.

2

"Better a friend on the plaza than money in the till": The process of bringing the project to term consumed several weeks and most of the artist's energy. While Branco worked on the conceptual and operational underpinnings, he also collected support and promises of collaboration from the people who surrounded him on that Saturday: twelve people, mostly artists, each with a specific function in the always (in)glorious struggle to push art beyond the limits of its traditional circulations, in search of spreading it into everyday life. In this way, Branco wove together a network and a collaborative process that, limited to pairs constructed by the artist, seemed to fall short of more the artist's more ambitious wishes. In other words, dESAPEGO's collaborative practice established itself within the scope of the social circle surrounding the artist-author.

3

"Some bonds are loose and undo themselves easily without leaving traces": The notion of and interest in collaborative processes has permeated a significant part of contemporary art production, especially that which defines its actions through articulation, approximation, and commitment towards communities. These practices form "what avant-garde we have today: artists using social situations to produce dematerialized, antimarket, politically engaged projects that carry on the modernist call to blur art and life."[1]

However, it seems to us that there has been a certain complacency in the reception and designation of determined practices as "collaborative", even when their interactive processes are less-than-precarious. This seems to reveal an abusive utilization of the notion of collaboration, as well as the precariousness of our understanding. On the other hand, we can speculate that the major obstacle to an effective collaborative process is also contained within the artist himself. Considering social practices and perceptions ascribed to the figure of the artist in Western culture during the past 500 years – with special emphasis on the past two

ocidental dos últimos 500 anos, com especial ênfase nos dois últimos séculos, esse artista não parece ter sido talhado para o trabalho colaborativo. Sua arte, ao contrário, "[é] tida como o produto de um ato autônomo e individual de expressão, e sua apreciação é, da mesma maneira, um ato privado de contemplação"; isso não impede, no entanto, que tenhamos a clareza de que "estritamente falando, nenhuma arte é privada".[2] Neste sentido, muito embora termos como "colaboração", "cooperação", "interação", "coletivo" e "participação" tenham sido incorporados ao repertório crítico e ao imaginário criativo do cenário da arte contemporânea, muito do que se apresenta como colaborativo, na realidade o é apenas em uma escala de baixíssima intensidade, que pode ser perfeitamente entendida como "participação", um tipo de ação que está "associada com a criação de um contexto em que participantes podem tomar parte em algo que outra pessoa [no caso, o artista] tenha criado".[3] Este seguramente foi o caso de *dESAPEGO*.

4

***"Fazendo cortesia com o chapéu alheio"*:** o processo de construção de *dESAPEGO* foi alongado em encontros e conversas do autor com seus colaboradores, nas quais se buscava discutir a efetividade da proposta, as estratégias para sua potencialização, além de seu escopo conceitual e político. Uma questão que provocou debates meritórios foi a definição do sujeito do desapego, aquele que se configuraria como o "desapegado". Afinal, se algum dinheiro seria distribuído (ou lançado em balões ao sabor dos ventos), era necessário discutir a fonte desse recurso. De um lado, a perspectiva mais arriscada apontava os bolsos dos próprios participantes como a fonte de escolha; ou seja, os transeuntes que se deparassem com o projeto naquela manhã de sábado seriam convidados a participar do projeto e a se "desapegar" de alguns reais para "doar", de forma indireta e impessoal, a alguém a quem nunca conheceriam. Seguramente a primeira dificuldade seria convencê-los (esses passantes) a participar com sua própria contribuição, em especial em tempos sempre difíceis. Seguramente não seria simples convencê-los a fazer doações, simbólicas que fossem, a um desconhecido, a alguém que não se conhece o nome nem o rosto. No entanto, tivesse sido essa a opção, o escopo do desapego estaria sendo ampliado, deixando de se limitar ao "desapego do artista", sobre quem acabou recaindo a responsabilidade pelo fornecimento das notas de reais que acabaram presas aos bolões. Na realidade, a decisão coube ao próprio artista-autor.

centuries – this artist does not seem to be cut out for collaborative work. On the contrary, his art "is taken to be the product of an individual or autonomous act of expression, and its appreciation is, likewise, a private act of contemplation[2]." In this sense, even though the contemporary art scene has incorporated such terms as "collaboration," "cooperation," "interaction," "collective," and "participation" into its critical repertoire and creative imagination, much of what presents itself as collaborative actually presents collaborative practices of very low intensity. These practices can be perfectly understood as "participation," a type of action that is "associated with the creation of a context in which participants can take part in something that someone else has created."[3] This was certainly the case for *dESAPEGO.*

4

***"Paying respects by tipping someone else's hat"*:** The process of building *dESAPEGO* was built through encounters and conversations that the author held with his collaborators. During these encounters, Branco hoped to discuss the effectiveness of his proposal and the strategies for realization, as well as the conceptual and political scope of the work. One question that provoked well-deserved debate was of the subject of detachment, or a person who defines himself as "detached." After all, if participants were to distribute money (or launched it to the wind with balloons), it would be necessary to discuss its source. On one side, a more risky perspective pointed to the participants' own pockets as the source of the money; in other words, the passers-by who encountered the project on that Saturday morning would be invited to participate in the project and to "detach" themselves of a few *reais* to donate – in a indirect and impersonal way – to someone they had never met. Obviously, the first difficulty would be to convince these passers-by to participate with this sort of contribution, especially at a time that is always economically difficult. Obviously, it would not be easy to convince them to make donations, no matter how symbolic, to someone unknown, someone whose name and face would be unrecognizable. However, if this option had been chosen, the scope of detachment would have been amplified, instead of being limited to the "artist's detachment." Ultimately, the responsibility for furnishing the *reais* that would be attached to the balloons reverted to the artist; it was really a decision for the artist-author himself.

Fotos: Luiz Carlos de Carvalho

5

***"A dúvida é a sala de espera do conhecimento"*:** Os balões coloridos chegaram ao ponto de encontro com todo o gás, prontos para furar o céu, prontos para subverter simbolicamente a lei de Isaac Newton em uma nuvem colorida – rosa, branca, vermelha, azul, roxa, amarela, dourada, prateada – a levar reais como mensagens. Balões que levariam na realidade mais que reais, que pretendiam dar um toque de especial alegria ao dia de pessoas desconhecidas, selecionadas pelo acaso.

Do ponto de encontro em uma praça no centro da cidade, o grupo formado pelo artista-autor e seus colaboradores se deslocou para um local de inevitável confluência de gentes às vésperas do Natal: a porta principal do principal *shopping center* da cidade. O grupo optou por se posicionar do outro lado da rua, na calçada em frente, na entrada de um dos marcos culturais da cidade: seu teatro municipal. No percurso entre a praça e o local da ação, o cortejo se transformou em um breve desfile de adultos a carregar balões infantis como se crianças fossem, uma cena a provocar certo estranhamento por onde passava.

Enquanto o artista-autor e os colaboradores se posicionavam para dar início à ação, algumas questões flutuavam no ar, como que empurradas pelos próprios balões de gás: como abordar os passantes? Como se acercar desses passantes e com eles estabelecer uma interação, mesmo que se tivesse, de antemão, a convicção de que seriam interações menos-que-precárias? Como evitar as armadilhas e percalços desses encontros? Como evitar que esses encontros entre artistas, e mesmo "entre criatividade artística e outras formas mais difusas de criatividade, [sejam] estratégicos em vez de cooperativos, [já que] a fraude e o blefe tendem a ser a regra, enquanto o trabalho de equipe, a exceção".[4]

6

"Somente percebemos o valor da água depois que a fonte seca": tão logo as tentativas de sedução e convencimento dos passantes tiveram início, com o grupo já instalado na calçada em frente ao *shopping center*, ficou patente o desconforto dos artistas e o deslocamento da arte em um ambiente significativamente diverso do mundo da arte. Não que esses artistas não estivessem familiarizados com as práticas e ações que preconizam a inserção da arte em universos dessemelhantes ao tradicional circuito da arte. No entanto, a familiaridade com

5

***"Doubt is the waiting room of knowledge"*:** The colored balloons arrived at the meeting place already filled with gas, ready to pierce the sky, ready to subvert Isaac Newton's law symbolically in a colored cloud – pink, white, red, blue, purple, yellow, gold, silver – carrying *reais* as messages. In actuality, the balloons would carry more than *reais*, as they were intended to give a special touch of happiness to their unknown recipients, selected by chance.

From the meeting point – a plaza in Niterói's city center – the group made up of the artist-author and his collaborators moved on the a place of inevitable confluence in the lead-up to Christmas: the main entrance to the city's shopping mall. The group opted to position itself on the other side of the street, on the sidewalk near the entrance to one of the city's main cultural markers: the Municipal Theatre. On the way between the plaza and the point of action, the procession transformed into a short parade of adults carrying children's balloons as if they themselves were children, a scene that provoked a certain sense of strangeness wherever it passed.

While the artist-author and his collaborators positioned themselves to begin the action, certain questions still floated in the air, as though pushed by the helium balloons: how would the group approach pedestrians? How would they surround themselves with these pedestrians and interact with them, even if they were convinced from the outset that these interactions would be less-than-precarious? How to avoid the traps and mishaps of these encounters? How to avoid creating a situation in which these encounters between artists, as well as "between artistic creativity and other more diffuse forms of creativity, [tend] to be strategic rather than cooperative; [and] deceit and bluff tend to be the rule, and teamwork the exception."[4]

6

"We only perceive the value of water after the well runs dry": As soon as the attempts to seduce and convince pedestrians began, with the group already installed on the sidewalk in front of the shopping mall, the artists' discomfort became patently clear, as did the displacement of the art to an environment significantly more diverse than that of the art world. It is not that these artists were familiar with practices and actions that advocate the insertion of art into universes that are dissimilar from the traditional art circuit. However, their familiarity with

as tentativas de redefinição do lugar da arte para além dos muros dos museus e galerias de arte, com as quais se têm tentado enfrentar o aviltamento da arte em sua derrocada mercadológica, não foi suficiente para evitar o deslocamento, o estranhamento, o sentimento de não pertencimento. A arte, quando abandona o reduto protegido de seu circuito tradicional, quando deixa o mundo da arte, perde o invólucro que a protege, que a diferencia do mero entretenimento e simplesmente colapsa no mundo-mundo.

Talvez a sensação de estranhamento e deslocamento se tenha acentuada pelo bordão repetido à exaustão no processo de convite à participação, o qual bradava a asserção da condição artística do projeto, como que a recorrer a um caráter pretensamente sedutor: "venham participar de um projeto de arte !!!"

No entanto, uma questão se impunha então e se impõe agora: qual a necessidade de se afirmar e reafirmar a condição de arte de um projeto? Isso seria um fator significativo de convencimento? Ou, ao contrário, seria capaz mesmo de carrear maior desconfiança do participante em potencial para o projeto? Se é fato que as novas práticas de arte se tornaram "confusas para muitos que pertencem aos próprios círculos artísticos", uma vez que os aspectos fisionômicos que melhor as identificavam como arte foram dissipados, o que se haveria de esperar de pessoas que não são *habituées* do mundo da arte? Além disso, de onde viria "o desejo de seus criadores de que elas [essas novas práticas de arte] continuassem sendo reconhecidas como arte"? Por que a necessidade de requerer o uso de uma "máquina de validação" (seja ela qual for) em detrimento da "ambiguidade da identidade"? Afinal, "o trabalho de arte deveria, tanto quanto possível, permanecer obscuro quanto a seu status".[5]

7

"Marinheiro sem rumo nem vento ajuda": o balão, em seu nomadismo errante, apresenta-se como uma metáfora para o próprio percurso autônomo da obra de arte, que, liberta da tutela do artista, seu criador, se apresenta independente para quem aprestar-se a um encontro com a arte. Diferentemente do balão de gás, a obra de arte tem um roteiro mais ou menos previsível: do ateliê do artista para a galeria de arte, de lá para uma coleção pública ou privada. Em seu périplo, a obra de arte deixa a realidade do ateliê do artista para incorporar outras realidades, que podem ser "totalmente contraditórias à própria obra e normalmente servem tanto a benefícios comerciais como à ideologia dominante".[6] Também o artista que decidiu suprimir

attempts to redefine the place of art beyond the walls of museums and art galleries – attempts to confront the degradation of art in its market-based collapse – was not sufficient to avoid senses of displacement, strangeness, and of not belonging. Art, when it abandons the protected bounds of its traditional circuit, when it leaves the Art World, loses the protective coating that differentiates it from mere entertainment, and simply collapses in the World-World.

It may be that these senses of strangeness and dislocation were accentuated by the line, repeated to the point of exhaustion in the process of inviting participants into the project, which shouted out an assertion of the artistic quality of the project, as though resorting to a description of its supposedly seductive character: "Come participate in an art project!"

However, one question imposed itself then and imposes itself now: what is the necessity of affirming and reaffirming the artistic condition of a project? Is this a significant factor in convincing others to participate? Or, on the contrary, is it capable of swaying a participant's greater doubts about the project's potential? If it is true that new artistic practices have become "confusing to many who belong to artistic circuits," given that the physiognomic aspects that once best identified art have dissipated, what can we expect of people who are not *habitués* of the art world? Aside from these concerns, where does "the creators' desire for [these new artistic practices] to continue to be recognized as art" come from? What is the necessity of requiring the use of a "validating machine" (regardless of what this machine may be) to the detriment of the "ambiguity of identity"? After all, "the work of art should, whenever possible, remain obscure in terms of its status."[5]

7

***"Not even the wind can help a sailor without a course"*:** Balloons, in their wayfaring nomadism, present themselves as a metaphor for the autonomous path of artworks, which – freed from the artist, their creator – present themselves independently for whomever is prepared to encounter art. Unlike a helium balloon, an artwork has a more-or-less predictable route: from the artist's studio it goes to the art gallery, and from there to a public or private collection. In its grand tour, the artwork leaves the reality of the artist's studio in order to incorporate other realities, which may be "totally contradictory to the work itself, and usually serves mercantile benefits as well as the dominant ideology."[6] Even the artist who decided to suppress the

as práticas de produção de objetos artísticos, que abandonou o reduto protegido do ateliê em busca de um melhor controle sobre os significados de sua arte, optando pela efemeridade do evento sob seu olhar, esse artista, despejado de seu próprio ateliê, passa a enfrentar novos riscos e novas armadilhas em um ambiente muitas vezes mais-que-hostil.

Em seu embate nas ruas, a arte se defronta com uma gama diferente de complexidades que vão desde a velocidade dos tempos mais-que-modernos, que obriga a que todos (literalmente) corram sem descanso, à disputa das atenções das sociedades em um cotidiano espetacularizado e estressado pelos recursos da comunicação de massa. Para além dessas dificuldades substantivas enfrentadas pelos artistas que transferem seus interesses artísticos para a esfera pública, o projeto de arte de Helio Branco oferecia ainda um complicador que poderia ser entendido, até certo ponto, como no mínimo extravagante, senão bisonho: a conjugação da proximidade do mar com a direção dos ventos pode ter vertido alguns balões de gás - e suas metáforas de bons novos tempos - ao mar, depreciando a efetividade do projeto com fatores recolhidos no plano do imponderável, enquanto o evidenciava (literalmente) como um "tiro n'água".

8

"Cada cabeça, uma sentença": enquanto questões pareciam se agitar no ar a clamar por respostas, a ação que culminaria com a soltura dos balões, um a um, se desenvolvia obedecendo a um ritual: a partir dos pregões que anunciavam tratar-se de um projeto de arte e com os quais se pretendia transformar os passantes em participantes, que deixavam registrado em vídeo seus votos para o desconhecido em cujas mãos o balão de gás desceria; uma mensagem consistente com o espírito conciliatório que barganha as atenções da sociedade com o consumismo exacerbado próprio desta época do ano. Depois da gravação, o participante era convidado a prender uma nota de reais em um dos balões coloridos e a promover sua soltura, eventualmente depois de instantes de concentração. E lá ia o balão, solto em suas cores fulgurantes, ao encontro do desconhecido.

A partir desse momento, o balão seguia seu rumo – ou melhor, sua falta de rumo -, absolutamente sem controle ou destino definido, chocando-se por entre paredes, postes e fios de energia elétrica até desaparecer, não ao dobrar uma esquina, mas ao sumir no alto dos prédios do entorno, empurrado pelos ventos, livrando-se assim dos olhares ansiosos em antecipar-lhe o destino. A partir daquele instante de desaparição, o balão passava a existir apenas na imaginação daqueles que insistiam em tentar prever o momento do encontro com o desconhecido.

practices of production of the artistic object, and abandoned the protected sanctuary of the studio in search of better control over the meanings of his art – opting instead for the ephemeral nature of the event, according to his gaze – this artist, evicted from his own studio, must confront new risks and new traps in an environment that it often more-than-hostile.

In its confrontation with the streets, art faces a different gamut of complexities, ranging from the velocity of these more-than-modern times – which obligate everyone to (literally) run without resting – to the dispute for societies' attention in an everyday environment spectacularized and stressed by the resources of mass communication. Beyond these substantive difficulties faced by artists who transfer their artistic interests to the public sphere, Helio Branco's art project offered still another complication that can be understood – until a certain point – as being at least extravagant, if not callow. Namely, the proximity of the sea and the direction of the winds could have redirected some of the helium balloons – along with their metaphors of good, new times – to the sea, depreciating the effectiveness of the project through factors collected on a plane of imponderability, showing them to be (literally) a "shot in the water".

8

"Every head a sentence": While questions seemed to trouble the air, clamoring for answers, the action that was to culminate with the release of the balloons, one by one, developed by obeying a ritual. This ritual began with proclamations that announced the action as a work of art and with which the artist hoped to turn passers-by into participants who would register on video their wishes for the unknown person in whose hands the helium balloon would descend; a message consistent with the conciliatory spirit that haggles for society's attentions with the exacerbated consumerism unique to the Christmas season. After the recording, each participant was invited to attach a banknote to one of the colored balloons and then to release it, usually after a few moments of concentration. There went the balloon, freed in its shining colors, toward its encounter with the unknown.

From this moment, the balloon followed its course – or rather, its lack of a course – absolutely without control or defined destination, bumping into walls, streetlamps, and electric cables until it disappeared, not by turning a corner, but by disappearing among the heights of surrounding buildings, pushed by the winds, and thereby freeing itself from the anxious gazes that tried to anticipate its destination. From that moment of disappearance, the balloon existed only in the imagination of those who insisted in trying to foresee its moment of encounter with the unknown.

9

"Faça o bem sem olhar a quem": contrariando verdades cristalizadas pela sabedoria popular, o balão, após a perda da potência do gás hélio que o havia empurrado para cima e lá o tinha mantido por algum tempo, acabava por cair - onde quer que fosse - para a alegria daquele que o encontrasse ou que fosse pelo balão encontrado – quem quer que fosse. O balão, a ele presa a nota de reais, era por si só uma mensagem aberta a qualquer leitura, adequada ao acolhimento de qualquer texto ou subtexto, como uma folha de papel que se apresenta em branco à espera de ser preenchida.

Embora os balões tenham sido soltos céu acima apenas com as notas de reais, instantes antes os participantes haviam registrado em vídeo suas mensagens. Mensagens singelas, eventualmente bem articuladas, mas que invariavelmente refletiam o clima pré-natalino em sua mistura de consumismo capitalista, generosidade e magnanimidade cristãs. Mensagens de pessoas de diferentes entornos sociais e culturais, como aquela que não conseguia encontrar palavras que traduzissem seus sentimentos, daí uma mensagem literalmente silenciosa, algo como um minuto de silêncio e consternação; ou aquela outra que, embora tivesse muito a dizer, não tinha os recursos da fala, daí uma mensagem em libras, a língua brasileira de sinais.

10

"Aprendas a cair antes de aprenderes a voar": Os balões de gás têm sido um recurso utilizado por artistas para lidar com a arte, com a vida e com a morte. Com sua plasticidade colorida, os balões de gás têm marcado presença em performances e ações de arte desde os dadaístas, passando por Allan Kaprow, Fluxus, Jeff Koons e Iñigo Manglano- Ovalle, para citarmos apenas alguns artistas.

Dez anos antes de Helio Branco, ainda em 2000, o artista chileno Alfredo Jaar realizou um evento-cerimônia com a perspectiva de deflagrar reflexões acerca das complexidades que envolvem o cotidiano e os sonhos na fronteira que aparta os Estados Unidos e a América Latina, "um lugar de violência e morte".[7] A obra de Jaar – *The Cloud / La Nube* – consistiu em uma cerimônia marcada pela melancolia e pesar pelas perdas e ausência daqueles que sucumbiram sem ter atingido o sonho dourado da "América".

9

"Do good without looking": Contradicting truths crystallized by conventional wisdom, the balloon – after losing the potential of the helium gas that pushed it up and maintained it there for a certain time – eventually fell, somewhere or another, to the happiness of whomever encountered it, or who was encountered by the balloon, regardless of who that person was. The balloon, with the banknote tied to it, was in and of itself a message open to any sort of reading, capable of receiving any text or subtext, like a blank sheet of paper waiting to be filled in.

Although the balloons were released into the open sky with only banknotes attached, the participants had, moments before, recorded their messages on video. Their messages were simple and often well articulated, but they invariably reflected the pre-Christmas climate in its mixture of capitalist consumption, and Christian generosity and magnanimity. Those leaving the messages came from different social and cultural backgrounds, such as the woman who could not find words to translate her feelings, and therefore left a literally silent message consisting of something like a minute of silence and consternation; or another woman who, in spite of having much to say, did not have the resources to say it out loud, and therefore left a message in Brazilian sign language (Libras).

10

"You learn to fall before you learn to fly": Helium balloons have been a resource used by artists to address art, life, and death. With their colorful plasticity, helium balloons have been present in performances and artistic action since the Dadaists, and have been used by Allan Kaprow, Fluxus, Jeff Koons, and Iñigo Manglano-Ovalle, to cite only a few artists.

Ten years before Helio Branco, in 2000, the Chilean artist Alfredo Jaar held an event-ceremony in the hopes of triggering reflections about the complexities that surround everyday life and dreams on the border that divides the United States and Latin America, "a site of violence and death."[7] Jaar's work – *The Cloud/La Nube* – consisted of a ceremony marked by melancholy and grief for the losses and absence of those who had succumbed before reaching the gilded dream of "America."

O artista instalou sobre a linha da fronteira uma nuvem branca com mil e quinhentos balões de gás, que lá permaneceram por um tempo, sacudidos pelo vento, retesados nas cordas. Os balões brancos de Jaar eram uma alegoria da morte no caminho da terra prometida, uma referência à perda e às distâncias intangíveis. Os balões coloridos de Helio Branco, ao contrário, soaram como uma ode à vida, ao encontro, à alegria de viver.

11

"Dinheiro na mão é vendaval": Assim como os balões de gás, também o uso plástico e político da moeda, tanto em papel como em metal, tem sido recorrente no terreno das práticas artísticas. Em parte porque arte e negócios parecem caminhar sempre juntos, quer seja pelas cifras estratosféricas que as obras de alguns artistas atingem nos leilões ou pelo próprio movimento contínuo do mercado de arte, ou simplesmente porque a "economia simbólica da arte reflete a economia geral".[8] Além disso, em tempos neoliberais, a perda de parâmetros de valoração estética da arte parece ter promovido a valoração monetária, com suas indefectíveis colorações de cinismo, à condição de mecanismo único de avaliação qualitativa da arte, algo prenunciado nas dissimulações (a)críticas de Andy Warhol, encorpadas adiante nas asserções insolentes de Jeff Koons.

Quando investigamos o recurso aos valores plásticos, políticos e conceituais do dinheiro na produção de arte brasileira, inevitavelmente o exemplo crítico de Cildo Meireles se apresenta como referência essencial. Com suas "inserções em circuitos ideológicos", o artista carioca perscrutou os tempos mais-que-difíceis da história recente da vida pública brasileira com indagações que dispensavam respostas, uma vez que já suficientemente conhecidas.

Alguns milhares de quilômetros ao norte, de volta à região na qual o mundo latino-americano se choca com os Estados Unidos, três artistas de San Diego – David Avalos, Elizabeth Sisco e Louis Hock – resolveram, ainda em 1993, promover o *Reembolso da Arte* [9], no qual repassavam a imigrantes não documentados recursos coletados junto à agência norte-americana de fomento às artes, a National Endowment for the Artes (NEA). O projeto de Avalos, Sisco e Hock provocou a ira e a reação da ala mais conservadora da sociedade norte-americana ao aproximar duas frentes de luta da direita: de um lado, o combate à imigração ilegal, pontuado e enfatizado pelo medo dos choques identitários desse processo migratório, caracterizado no assim chamado "desafio hispânico"[10]; somando-se a isso, no mesmo pacote de arte entregue por Avalos,

At the borderline, the artist installed a white cloud of 1500 helium balloons that stayed there for some time, pushed by the wind and straining their strings. Jaar's white balloons were an allegory for death on the path to the promised land, a reference to loss and to intangible distances. Helio Branco's colored balloons, on the other hand, sounded out like an ode to life, to encounters, to the joy of living.

11

"Money in the hand is a gale": Like helium balloons, the plastic and political uses of currency – both paper bills and coins – is a recurring artistic practice. In part because art and business seem to always walk together, whether because of the stratospheric figures that certain artists' work commands at auctions, because of the continuous movement of the art market, or simply because the "symbolic economy of art mirrors that of the general economy".[8] Aside from this, in neoliberal times the loss of parameters of the aesthetic valorization of art seems to have promoted monetary valorization – for all its indefectible colorings of cynicism – to the condition of the singular mechanism for qualitatively evaluating art, something pronounced in Andy Warhol's (a)critical dissimulations and later embodied in Jeff Koons's insolent assertions.

When we investigate the recourse to the plastic, political, and conceptual values of money in the production of Brazilian art, the critical example of Cildo Meireles inevitably presents itself as an essential reference. With his "insertion into ideological circuits," the artist from Rio de Janeiro scrutinized the more-than-difficult times of the recent history of public life in Brazil with enquiries that were so well known as to have no need for answers.

A few thousand kilometers to the north, returning to the region in which the Latin American world butts up against the United States, three artists from San Diego – David Avalos, Elizabeth Sisco, and Louis Hock – decided, in 1993, to promote *Art Rebate*[9], in which they redistributed resources collected from the American National Endowment for the Arts (NEA) to undocumented immigrants. Avalos, Sisco, and Hock's project provoked the ire of the most conservative wing of American society by taking on two of the right wing's preferred battles. First, combating illegal immigration, a theme pointed to and emphasized by the identity shocks of the migratory crisis, characterized as the so-called "Hispanic challenge"[10]; and adding to this, in the same artistic "packet," the debates surrounding public funding for the arts in the

Sisco e Hock, os debates em torno do financiamento público das artes nos Estados Unidos, deflagrados ainda no final dos anos 1980 a partir de exposições polêmicas de Andres Serrano e Robert Mapplethorpe. O que aqueles debates não logravam dissimular, nem tampouco pareciam pretender, eram o mal-estar e a indignação a motivar a direita norte-americana na busca da introdução de mecanismos de controle sobre a liberdade simbólica da arte e dos artistas.

12

"Achado não é roubado": enquanto o processo de distribuição de notas de dez dólares no projeto de Avalos, Sisco e Hock tinha um caráter eminentemente político, em resposta a uma situação de constrangimentos e cerceamento dos direitos civis dos imigrantes da Califórnia, o projeto de Helio Branco sublinha sua qualidade política na busca de alternativas para a própria arte, no desejo do artista de romper as barreiras do reduto da arte e de vê-la instaurada diretamente no aqui e agora da vida diária. Enfrentando todos os medos e correndo todos os riscos.

Os laços mais-que-frouxos que o projeto de Helio Branco estabeleceu com seu entorno social acabou por criar uma comunidade menos-que-improvável, menos-que-impossível, com passantes de quem não se manteve registro das identidades. Transformados no ato em participantes, esses passantes estabeleceram diálogos silenciosos e inusitados com outros desconhecidos, de quem não se conhece os nomes nem os rostos, convocados a participar pelas leis do acaso. Esses diálogos, menos-que-precários, nem por isso foram menos intensos, uma vez que se instauraram no plano fecundo da imaginação. Neste sentido, é possível dar linha à imaginação para "recuperarmos" o momento de encontro entre o balão, com o gás hélio já extenuado, ao se revelar para outro passante (homem, mulher, criança, idoso, branco, negro, rico, pobre ou remediado, podemos escolher) com a nota de reais acenando à espera de ser recolhida. Esse encontro terá sido entendido como um sinal de benquerença para esse achante achado? Terá ele (ou ela) mantido a nota como um amuleto? Como tal, estará a nota ainda hoje guardada na carteira na expectativa de que atraia novos "dinheiros"?

Em verdade, sendo histórias que conhecemos apenas parcialmente, o projeto de Helio Branco, em sua incompletude, parece sugerir alguma frustração e ansiedade, da mesma maneira que oferece plenos espaços para que a história seja finalizada com o desejo de cada um. Ou talvez simplesmente nos ajude a entender que tanto a vida como a arte são apenas uma obra em aberto.

United States, triggered at the end of the 1980s by polemic expositions by Andres Serrano and Robert Mapplethorpe. What those debates could not and did not even seem to want to disguise was the discomfort and indignation that motivated the American right wing in its search to introduce mechanisms of control over the symbolic liberty of artists and their art.

12

"Something found is not stolen": While the distribution process for ten-dollar bills in Avalos, Sisco, and Hock's project had an eminently political character in response to the growing restriction and reduction of immigrants' civil rights in California, Helio Branco's project underlined its political quality in searching for alternatives to art itself, and in the artist's desire to break through the barriers that surround art by installing art directly into the here-and-now of daily life, confronting all fears and running all risks.

The more-than-loose ties that Helio Branco's project established with its surrounding social milieu created a less-than-improbable community, less-than-impossible, formed by pedestrians whose identities were not recorded. Transformed in the act into participants, these pedestrians established silent and unusual dialogues with other unknown people, with unknown names and faces, who were summoned to participate through the laws of chance. These dialogues were less-than-precarious, but they were no less intense because of it, especially once installed in the fecund plane of the imagination. In this sense, it is possible to draw a line to the imagination in order to "recuperate" the moment of the balloon's encounter – its helium already nearly exhausted – with another pedestrian (man, woman, child, elderly, white, black, rich, poor, or well-off, we can choose) drawn to the beckoning banknote waiting to be collected. Would the finder understand this encounter as a signal of benevolence? Would he (or she) guard the bill as an amulet? And as such, would that bill still be guarded today in a wallet, in the hopes that it would attract new "moneys"?

Because it presents stories that we come to know only partially, Helio Branco's project seems, in its incompleteness, to suggest a certain frustration and anxiety, in the same way as it offers spaces for the story to be finalized according to anyone's desires. Or perhaps it simply helps us to understand that both life and art are merely "open" works.

13

"De boas intenções o inferno está cheio": as atividades do artista têm sido lastreadas em um percepção generalizante que o aponta como possuidor de um *dom*, e igualmente lhe imputa a incumbência e a responsabilidade de partilhar esse *dom* através da *doação*. De acordo com essa construção, o artista e sua arte seriam apenas o veículo para que o *dom* fosse multiplicado e dividido através dos mecanismos da *doação*. Durante muito tempo esse artista foi induzido a acreditar que sua arte, lastreada no *dom*, uma dádiva para poucos, fosse suficientemente extraordinária para ser necessariamente partilhada. Neste sentido, o artista foi levado a acreditar que seus gestos, mesmo os mais simples, seriam suficientes para desvelar verdades e reformatar o mundo. Fundeados nessa crença, artistas se lançaram a utopias regeneradoras do mundo, não poupando esforços em sua radicalidade e entrega à vida e à arte.

Nos tempos atuais, depois que as utopias sucumbiram ao longo do longo século XX, o artista se vê despojado da crença no dom de criar objetos capazes de transformar as pessoas e de mudar o destino do mundo. Os objetos criados na distância do ateliê e despejados no mundo foram simplesmente abandonados. Nos tempos atuais, o artista foi – ele mesmo – retirado do ateliê e despejado no mundo.

13

"The road to hell is paved with good intentions": Artists' activities have been backed by a general perception that considers them to have a *gift*, and which equally imposes the task and responsibility of sharing this *gift* through *donation*. According to this construction, artists and their art are merely vehicles for the multiplication and division of this *gift* through the mechanisms of *donation*. For a long time, artists were induced to believe that their art, based on their *gift*, was a present for a select few, and sufficiently extraordinary to necessitate sharing. In this sense, artists were led to believe that even their simplest gestures would be sufficient to reveal truths and reformat the world. Anchored to this belief, artists launched themselves to the regenerating utopias of the world, sparing no effort in their radicalness and in giving themselves over to life and to their art.

In contemporary times, after utopias have succumbed over the long course of the twentieth century, artists are stripped of their belief in their gift to create objects capable of transforming people and changing the world's destiny. Objects created at a distance from the studio and dumped into the world were simply abandoned. In contemporary times, it is the artists themselves who have been taken out of the studio and dumped into the world.

Nesse novo cenário, o artista – assim como fez Helio Branco com o seu *dESAPEGO* - tenta intervir no cotidiano, tenta subverter sua rotina, tenta desconstruir a repetição enfadonha do mundo através da introdução do inesperado, do inusitado, do surpreendente. Simplesmente isso, uma vez que ninguém, nem mesmo o mais crédulo entre os mais ingênuos dos mortais é capaz de acreditar que uma nota de dois, dez ou cem reais pode mudar seja lá o que for.

No entanto, mesmo diante do fim das grandes utopias, o artista, ainda crédulo, corre o risco de se perceber assumindo a tarefa – ele mesmo – de transformar o mundo, o que antes caberia à sua arte. Diante do novo interesse na contemporaneidade por práticas artísticas colaborativas com as comunidades, o que representa a virada social da arte, o trabalho do artista está sob o risco de ser considerado, em especial por ele mesmo, em comparação às ações sociais religiosas, "com o objetivo de trazer alguma transformação à condição de indivíduos que se presuma em necessidade", o que empurraria esse artista para a condição de "evangelistas estéticos".[11]

Se, a partir da derrocada das utopias, o artista teve que se desapegar da construção romântica que imputava à arte, expressa nas criações do artista, nas obras de arte, uma potência e competência de transformação do mundo, o artista agora tem que igualmente se desapegar da ideia de que tal poder teria simplesmente se transferido para ele mesmo, transmutando-o em agente direto das transformações almejadas pelas sociedades contemporâneas em seu anseio de democracia e igualdades civis. O artista finalmente precisa se desapegar de sua ficção de poder, uma crença infundada e irrealista. No entanto, a verdade é que o desapego parece fácil, mas não é...

Notas

1 BISHOP, Claire. "The Social Turn: Collaboration and its Discontents", *Artforum,* fev. 2006, p. 179.

2 HEIN, Hilde. "What is Public Art?: Time, Place, and Meaning", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54, n. 1, inverno de 1996, p. 1.

3 LIND, Maria. "The Collaborative Turn". In: BILLING, Johanna, LIND, Maria, e NILSSON, Lars (eds). *Taking the Matter into Common Hands.* Londres: Black Dog Publishing, 2006, p. 17.

4 WRIGHT, Stephen. "The Delicate Essence of Artistic Collaboration", *Third Tex*t, vol. 18, n. 6, 2004, p. 534.

5 KAPROW, Allan. "Sucessos e fracassos quando a arte muda". *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, vol. 16, n. 18, 2009, p. 152.

6 BUREN, Daniel. "The Function of the Studio". In: DOHERTY, Claire (ed.). *From Studio do Situation.* Londres: Black Dog Publishing, 2004, p. 18.

In this new setting, artists – like Helio Branco in *dESAPEGO* – attempt to intervene in the quotidian, attempting to subvert the routine, attempting to deconstruct the boring repetition of the world through the introduction of the unexpected, the unusual, the surprising. Simply this, because no one – not even the most credulous of the most naïve of mortals – is capable of believing that a note of two, ten, or one hundred *reais* will change anything.

However, even in the face of the end of the great utopias, artists who still believe run the risk of perceiving themselves to have taken on the task of changing the world, which previously was a task for their art. Faced with a new contemporary interest in collaborative artistic practices with communities, which represents a social turn for art, artists' work risks being compared – especially by the artists themselves – to social and religious activities "with the goal of bringing about some transformation in the condition of individuals who are presumed to be in need," which pushes these artists toward the condition of "aesthetic evangelists."[11]

If, after the collapse of the utopias, artists have had to remove themselves from the romantic constructions – ascribed to their art and expressed in artists' creations and in works of art – a potential and competency to change the world, present-day artists must distance themselves from the idea that this power has simply been transferred to the artists themselves, transmuting them into direct agents of contemporary society's desired changes in their wishes for democracy and civil equalities. Artists must finally remove themselves from the fiction of power, an unfounded and unreal belief. However, the truth is that this detachment seems easy, but it is not…

Translation from Portuguese: Raphael Soifer

Notes

1 BISHOP, Claire. "The Social Turn: Collaboration and its Discontents." *Artforum*, February 2006, p. 179.

2 HEIN, Hilde. "What is Public Art?: Time, Place, and Meaning", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54, n. 1, Winter 1996, p. 1.

3 LIND, Maria. "The Collaborative Turn". In: BILLING, Johanna, LIND, Maria, e NILSSON, Lars (eds). *Taking the Matter into Common Hands*. London: Black Dog Publishing, 2006, p. 17.

4 WRIGHT, Stephen. "The Delicate Essence of Artistic Collaboration", *Third Tex*t, vol. 18, n. 6, 2004, p. 534.

5 KAPROW, Allan. "Sucessos e fracassos quando a arte muda". *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, vol. 16, n. 18, 2009, p. 152.

6 BUREN, Daniel. "The Function of the Studio". In: DOHERTY, Claire (ed.). *From Studio do Situation*. Londres: Black Dog Publishing, 2004, p. 18.

7 CHATTOPADHYAY, Collette. "inSITE2000". *Art Nexus,* Miami, n. 39, fev. - abr. 2001, p. 84.

8 WRIGHT, 2004, p. 534.

9 A respeito, ver o artigo de Robert L. PINCUS nesta edição da Poiésis.

10 De acordo com Samuel P. Huntington, "os hispânicos compunham 12% da população total dos Estados Unidos em 2000. Este grupo cresceu em quase 10% de 2000 a 2002 e agora se tornou maior que os negros. Estima-se que os hispânicos devam constituir aproximadamente 25% da população norte-americana em 2050. Essas mudanças se devem não somente à imigração mas também em decorrência da fertilidade". Estima-se que 11 milhões de cidadãos mexicanos vivam na atualidade nos Estados Unidos. Para melhor aproximação da questão, ver, Samuel P. HUNTINGTON, "The Hispanic Challenge", *Foreign Policy,* n.141, p. 30-45, mar./abr. 2004.

11 A respeito, ver Grant H. KESTER, "Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art," *Afterimage*, v. 22, jan.1995, pp.5-11.

Referências

BISHOP, Claire. "The Social Turn: Collaboration and its Discontents", *Artforum,* pp. 178-183, fev. 2006.

BUREN, Daniel. "The Function of the Studio". In: DOHERTY, Claire (ed.). *From Studio do Situation.* Londres: Black Dog Publishing, 2004, pp. 15-23.

CHATTOPADHYAY, Collette. "inSITE2000". *Art Nexus,* Miami, n. 39, p. 82-85, fev. - abr. 2001.

HEIN, Hilde. "What is Public Art?: Time, Place, and Meaning", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54, n. 1, pp. 1-7, inverno de 1996.

LIND, Maria. "The Collaborative Turn". In: BILLING, Johanna, LIND, Maria, e NILSSON, Lars (eds). *Taking the Matter into Common Hands.* Londres: Black Dog Publishing, 2006, pp. 15-31.

HUNTINGTON, Samuel P. "The Hispanic Challenge", *Foreign Policy,* n.141, p. 30-45, mar./abr. 2004.

KAPROW, Allan. "Sucessos e fracassos quando a arte muda". *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, vol. 16, n. 18, pp. 149-155, 2009.

KESTER, Grant H. "Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art". *Afterimage*, vol. 22, pp.5-11, jan.1995.

WRIGHT, Stephen. "The Delicate Essence of Artistic Collaboration", *Third Tex*t, vol. 18, n. 6, pp. 533–545, 2004.

O autor agradece a leitura crítica da versão inicial do texto e as generosas contribuições de Hélio Branco e Nara Cristina dos Santos, assim como as fotografias gentilmente cedidas por Luiz Carlos de Carvalho.

7 CHATTOPADHYAY, Collette. "inSITE2000". *Art Nexus,* Miami, n. 39, February – April 2001, p. 84.

8 WRIGHT, 2004, p. 534.

9 For further details, see Robert L. PINCUS's article in this edition of Poèisis.

10 According to Samuel P. Huntington, "Hispanics composed 12 percent of the total U.S. population in 2000. This group increased by almost 10 percent from 2000 to 2002 and has now become larger than blacks. It is estimated Hispanics may constitute up to 25 percent of the U.S. population by 2050. These changes are driven not just by immigration but also by fertility"." It is estimated that 11 million Mexican citizens currently live in the United States. For a more detailed explanation, see Samuel P. HUNTINGTON, "The Hispanic Challenge", *Foreign Policy,* n.141, p. 30-45, March/April 2004.

11 See Grant H. KESTER, "Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art," *Afterimage*, v. 22, January, 1995, pp. 5-11.

References

BISHOP, Claire. "The Social Turn: Collaboration and its Discontents", *Artforum,* pp. 178-183, February 2006.

BUREN, Daniel. "The Function of the Studio". In: DOHERTY, Claire (ed.). *From Studio do Situation.* Londres: Black Dog Publishing, 2004, pp. 15-23.

CHATTOPADHYAY, Collette. "inSITE2000". *Art Nexus,* Miami, n. 39, p. 82-85, February - April 2001.

HEIN, Hilde. "What is Public Art?: Time, Place, and Meaning", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 54, n. 1, pp. 1-7, Winter 1996.

LIND, Maria. "The Collaborative Turn". In: BILLING, Johanna, LIND, Maria, e NILSSON, Lars (eds). *Taking the Matter into Common Hands*. Londres: Black Dog Publishing, 2006, pp. 15-31.

HUNTINGTON, Samuel P. "The Hispanic Challenge", *Foreign Policy,* n.141, p. 30-45, March/April 2004.

KAPROW, Allan. "Sucessos e fracassos quando a arte muda". *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, vol. 16, n. 18, pp. 149-155, 2009.

KESTER, Grant H. "Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art". *Afterimage*, vol. 22, pp.5-11, January 1995.

WRIGHT, Stephen. "The Delicate Essence of Artistic Collaboration", *Third Text*, vol. 18, n. 6, pp. 533–545, 2004.

The author thanks Hélio Branco and Nara Cristina dos Santos for their critical reading of the initial version of the text, and Luiz Carlos de Carvalho for the generous use of his photographs.

traduções

Dos *Happenings* ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas "Relacionais" Contemporâneas

*Gillian Sneed**

A escritora examina a genealogia das práticas da arte relacional contemporânea tendo como ponto de partida os textos seminais de Allan Kaprow. Através da análise das obras de Rirkrit Tiravanija e Tino Sehgal, dois artistas contemporâneos que atuam dentro do campo expandido das práticas relacionais, ela explora os laços entre as teorias de Kaprow e as práticas atuais desses artistas, articulando-os com outros teóricos contemporâneos como Claire Bishop e Donald Kuspit.

Kaprow, práticas de arte relacional, estética

Arte e vida não estão simplesmente fundidas; a identidade de cada uma é incerta.

Allan Kaprow, "Manifesto", 1966[1]

Você não pode "retrucar" e desse modo transformar uma obra de arte *artlike*; mas "dialogar" é o próprio meio da *lifelike art*, que está em constante transformação.

Allan Kaprow, "The Real Experiment", 1983[2]

A aproximação entre arte e vida

Em seu ensaio de 2006, "*The Social Turn: Collaboration and its Discontents*", a crítica Claire Bishop analisa as implicações estéticas e políticas das práticas de arte colaborativas/participativas (também conhecidas como práticas de arte "relacionais", um termo que deriva do

*Gillian Sneed é curadora e crítica de arte residente em Nova York. Doutoranada em história da arte da Stony Brook University, é co-editora da *Magazine Forte* e colaboradora regular da *Art in America*. O artigo traduzido neste número da *Poiésis* foi publicado originalmente em *Art Criticism*, v. 25, n. 2, outono de 2010.

controverso texto de Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, 1998)[3]. Nele, ela descreve "a recente onda de interesse artístico na coletividade, colaboração e engajamento direto com grupos sociais específicos"[4], e explica que "estas práticas estão menos interessadas em uma estética relacional do que nas recompensas criativas da atividade colaborativa, quer sob a forma de trabalhar com comunidades preexistentes ou pelo estabelecimento de uma rede de interdisciplinaridade própria".[5] De acordo com Bishop, "este panorama misto de trabalho socialmente colaborativo indiscutivelmente forma as vanguardas que temos hoje: artistas que se utilizam de situações sociais para produzir projetos politicamente engajados, desmaterializados e antimercadológicos, que dão continuidade ao convite modernista para desfocar os limites da arte e vida."[6]

No entanto, o artístico "desfoque da arte e vida" não é um fenômeno novo. Tendo suas origens nos rituais de antigas práticas teatrais e suas raízes modernistas nas vanguardas históricas, o seu recurso mais célebre e bem articulado chega a partir de meados do século XX através dos escritos teóricos de Allan Kaprow (1927-2006), que, em 1966, escreveu: "Toda a história da arte e da estética encontra-se em estantes. Para seu pluralismo de valores, adicione a indefinição atual dos limites que dividem as artes, e da divisão entre arte e vida... Não apenas a arte se tornou vida, mas a vida se recusa a ser ela mesma."[7]

Famoso como um pioneiro no desenvolvimento da arte da performance no final dos anos 50 e início dos anos 60, Kaprow foi o progenitor do que veio a ser conhecido como "Ambientações" e "*Happenings*". Como seu trabalho desenvolvido na década de 70, ele gradualmente alterou estas práticas para trabalhos que ele chamou de "Atividades", peças do "mundo real" não orientadas para o público e destinadas à exploração pessoal das atividades da vida cotidiana. Kaprow foi um prolífico escritor e teórico da arte, articulando as suas observações sobre os movimentos artísticos de sua época, bem como as motivações por trás de seu próprio trabalho, com uma clareza e presciência raramente alcançadas pelos críticos e historiadores profissionais e, muito menos, pelos artistas.

Mas apesar das contribuições cruciais de Kaprow para a teoria da arte contemporânea, na história da arte ele é normalmente tratado apenas como um artista, e quando seus escritos são considerados, são mais frequentemente aplicados nas análises das performances do que nos textos sobre as práticas relacionais.[8] Neste ensaio, eu gostaria de traçar a genealogia das práticas artísticas contemporâneas relacionais de volta aos escritos seminais de Kaprow.[9]

Através de uma análise da obra de dois artistas contemporâneos que trabalham no campo expandido das práticas relacionais - Rirkrit Tiravanija e Tino Sehgal[10] - eu vou explorar as ligações entre as teorias de Kaprow e as práticas correntes destes artistas, bem como por meio de outros teóricos contemporâneos, incluindo Claire Bishop e Donald Kuspit. Começarei com uma visão geral da concepção de Kaprow sobre o que constitui um *happening*, seguido de um exame do trabalho dos artistas mencionados acima. Finalmente, vou argumentar a favor da abordagem de Sehgal (em detrimento da abordagem de Tiravanija), como aquele que não só preenche os requisitos de Kaprow para atividades de conscientização bem-sucedidas, mas que também atende aos padrões estéticos de Bishop e Kuspit.

Pontuando os *happenings*

Tendo começado como um pintor de ação[11], as experiências e observações de Kaprow sobre os avanços no seu estilo de pintura foram o que o levou a desenvolver o conceito de *happenings.*[12] Em outubro de 1958, o pintor de 31 anos de idade publicou seu ensaio seminal "O Legado de Jackson Pollock" na *Art News*. No artigo, ele argumenta que foi o "gesto memorialista" de Pollock[13] sua maior contribuição para a arte de vanguarda. Ao colocar suas telas no chão, ele foi capaz de, literalmente, entrar na pintura enquanto trabalhava. Kaprow também elogia em Pollock o não respeito pelos limites retangulares da tela "em favor de um movimento contínuo em todas as direções, ao mesmo tempo."[14]

Dessa forma, o observador foi forçado a participar mais ativamente da obra, dando continuidade, em sua própria mente, aos gestos de Pollock, onde as bordas da tela passaram a ser, de fato, o espaço por eles habitado. Também de grande importância para Kaprow foram as escalas imensas das obras de Pollock. Seus tamanhos gigantescos transformavam as pinturas em "ambientes."[15] Ao invés de alargar seus quadros para o interior e na direção de um ponto de fuga distante, seus gestos e sinais não permaneceram apenas na superfície - como Greenberg argumentou - mas sim, estenderam-se para a sala. A pintura chegou aos espectadores, tornando-os "participantes e não apenas observadores."[16]

Em última análise, de acordo com Kaprow, Pollock torna difusas as fronteiras entre o mundo do artista - a tela - e o mundo do espectador - o "mundo real"; um movimento que provaria ser sua maior influência sobre Kaprow. "Pollock, como eu o vejo", escreveu Kaprow, "nos deixa num ponto em que devemos ficar preocupados... pelos espaços e objetos da nossa vida

cotidiana."[17] Essa percepção levou Kaprow e outros artistas a desistirem totalmente da pintura em favor de atividades que estavam mais sintonizadas com o mundo fora das telas.

Em 1961, Kaprow começou a elaborar os *happenings* através de escritos, prática que continuaria durante o resto de sua vida. *Happenings*, escreve ele, "são eventos que, em poucas palavras, acontecem... "[18] E prossegue:

> ... eles parecem não ir a lugar algum e nem fazer sentido literário específico. Em contraste com as artes do passado, não têm um início estruturado, meio ou fim. Sua forma é aberta, inacabada e fluida: nada, obviamente, é solicitado e, portanto, nada se ganha, exceto a certeza de um número de ocorrências às quais estamos mais atentos.[19]

Happenings não têm "nenhum plano, nenhuma 'filosofia' óbvia, e concretizam-se de forma improvisada, como o *jazz*... "[20] Eles envolvem o acaso e comportam possíveis falhas, tornando-os mais parecidos com a vida do que com a arte.[21] Da mesma forma, ao contrário dos objetos de arte, eles não são mercadorias, mas eventos breves, que não podem ser repetidos.[22] Além disso, os *happenings* devem "eliminar a arte e qualquer coisa que remotamente a sugere, assim como evitar as galerias de arte, teatros, salas de concerto e outros empórios da cultura."[23]

Assim como os *happenings* deveriam renunciar às convenções artísticas, eles deveriam também renunciar às convenções teatrais. Ao contrário das peças de teatro, eles não deveriam ser ensaiados ou encenados por profissionais. Acima de tudo, "a ideia de audiência deve ser eliminada completamente", escreve Kaprow em 1966,[24] para que "todos os elementos - pessoas, espaço, os materiais particulares e características do ambiente, o tempo - possam ser integrados ... fazendo com que o último vestígio da convenção teatral [desapareça]."[25]

Em 1967, Kaprow explica que, entre todos os tipos de *happenings*,[26] "Atividades" é "o mais convincente, sendo de fato o mais arriscado"[27], porque é o mais "diretamente envolvido com o mundo cotidiano, ignorando teatros e audiências, e ... selecionando e combinando situações das quais devem [os espectadores] *participar* (grifo do autor), ao invés de a elas assistir ou apenas pensar sobre [elas]."[28] As "Atividades" "enfrentam melhor a questão ... se a vida é um *happening* ou o *happening* é uma arte da vida."[29]

Essas declarações indicam o crescente distanciamento de Kaprow da arte como um todo, um segundo tema constante em seus escritos, que ele primeiramente desenvolveu no início dos anos 70 e continuou a desenvolver ao longo das décadas de 70, 80 e 90. Em "*The Education*

of the Un-artist", partes I, II e III (1971, 1972 e 1974)[30] , ele analisa o que é percebido como a morte da arte em favor da própria vida[31], a emergência do que Kaprow alternativamente se refere como "*un-art*", "*nonart*", ou "*postart,*"[32] (ou, o que mais tarde ele se refere como "*lifelike art*"[33]), a importância de atuar na arte como vida,[34] e os potenciais modelos tecnológicos da pós-arte do futuro.[35] Esta mudança para a não arte vista nos escritos posteriores de Kaprow será revisitada no final deste ensaio, mas, neste momento, eu gostaria de me voltar para dois artistas contemporâneos que podem ser examinados pelo quadro das teorias de Kaprow sobre *happenings*[36].

A Virada Social

Da abundância de subgêneros dentro do campo ampliado das práticas relacionais de arte contemporânea, Claire Bishop identifica no ensaio "*The Social Turn: Collaboration and its Discontents*"[37]: "arte socialmente engajada, arte baseada na comunidade, comunidades experimentais, arte dialógica, arte marginal, participativa, intervencionista, arte baseada na investigação e arte colaborativa..."[38] Adicione a estes: "arte ativista", "crítica institucional", "situações construídas" e a "virada educacional nas artes", e nós temos uma infinidade de termos a escolher para falar sobre este tipo de trabalho. Estas categorias não são de forma alguma rígidas e os artistas que trabalham dentro destas práticas muitas vezes se envolvem em múltiplas abordagens simultaneamente. Embora isto seja verdade para os artistas que eu vou discutir aqui, os quadros em que eu vou situá-los no presente documento são: trabalhos socialmente engajados (Tiravanija) e quase jogos em situações construídas (Sehgal).

Diálogos ao *Curry*

Vamos primeiro considerar *Untitled 1992 (Free)*, o primeiro de uma série de "instalações performáticas híbridas"[39] do artista de Nova York, Rirkrit Tiravanija, que apareceu na Galeria Nova York 303 em 1992. Descrito pelo crítico Jerry Saltz como uma "combinação de elementos de Warhol e artistas de rua pós-60,"[40] a peça envolveu a transferência de todos os itens do escritório e despensa da galeria para o espaço expositivo principal, substituindo os itens retirados da despensa por uma "cozinha improsivada de refugiados"[41] repleta com geladeira,

chapas quentes, vaporizadores de arroz, pratos de papel, utensílios plásticos de cozinha, mesas dobráveis, bancos e cadeiras. Tiravanija então passou a cozinhar curry tailandês para os visitantes todos os dias da exposição. Qualquer um podia parar, comer de graça e dar umas voltas com o artista e outros visitantes pelo tempo que quisesse, enquanto as sobras e os detritos da refeição se tornavam parte da instalação de arte de Tiravanija sempre que ele não estivesse lá.[42] É evidente a partir desta descrição que *Untitled 1992 (Free)* abrange a rubrica de "*Happenings*" e "Atividades", conforme descrito anteriormente. De certa forma, também é típico do que Kaprow chamou de "vanguarda da arte *lifelike.*"[43] Como uma "*nonart* performance"[44] em que um grupo de visitantes aleatórios se reúne para comer, a performance "começa a funcionar no mundo como se fosse a vida."[45] De fato, Tiravanija considera que os participantes possam ser a matéria-prima de seu trabalho,[46] uma posição que resulta claramente da crença de Kaprow de que os participantes se tornam "uma parte real e necessária do trabalho."[47] Para muitos críticos, a obra foi um sucesso porque ela provocou o envolvimento do público, sendo exatamente uma "relação de convívio entre o público e o artista."[48] Além disso, ela "parecia cobrir uma lacuna físico-mental, que muitas vezes existe na arte ocidental ... [oferecendo] alimento, amparo e sentimento de comunhão,"[49] aliando-a com o pronunciamento de Kaprow de que a arte *"lifelike"* pode funcionar como um modo de terapia ou cura.[50]

No entanto, apesar das semelhanças entre *Untitled 1992 (Free)* e a "*lifelike art* de Kaprow, o fato de que ela ocorreu em uma galeria, em última análise, fez com que ela não cumprisse o princípio mais importante da *lifelike art"*: que ela deveria "abandonar seus contextos usuais e instaurar-se em qualquer outro lugar no mundo real,"[51] e que explicitamente não fosse um "objeto especializado na galeria."[52] Realmente, dentro dos cinco tipos de "performances não teatrais" que Kaprow identifica em um ensaio de 1976 de mesmo título, o trabalho de Tiravanija exemplifica o segundo tipo: "trabalham com modos irreconhecíveis (como a "*nonart*") apresentados em contextos de arte reconhecíveis." Torna-se evidente assim que *Untitled 1992 (Free)* não conseguiu alcançar a forma favorita de Kaprow: "o trabalho em modo "*nonart*" e em um contexto "*nonart*", trabalho que deixa de ser chamado de arte... "[54]

Para Kaprow, o valor na abordagem da prática artística como *"lifelike nonart"* é que performatizando intencionalmente a vida cotidiana cria-se algum tipo de consciência"[55] na qual o artista molda a operação *internamente* (grifo do autor).[56] No entanto, isso é mais do que apenas uma experiência pessoal. Para Kaprow, trata-se de um ato moral, ético e finalmente político.

"*Happenings* são uma atividade moral", escreve Kaprow.[58] Tomando os posicionamentos informados pelo seu estudo do Zen, ele argumenta que, ao focar a consciência das pessoas sobre suas próprias ações e a consequente elevação da autoconsciência, este efeito tem o poder de "alterar o mundo."[59] Para Kaprow, então, somos todos parte de um organismo vivo interconectado, onde os happenings representam "os melhores esforços da busca contemporânea por identidade e significado, posicionando-os entre as escolhas de maior responsabilidade do nosso tempo."[60]

Para alguns críticos, a efetividade da posição política em obras como *Untitled 1992 (Free)* é que elas "[advogam] um diálogo sobre o monólogo."[61] No entanto, para Bishop, cujas críticas evidenciam paralelos claros com as ideias de Kaprow, o trabalho de Tiravanija é falho em vários aspectos. Ela escreve:

> Há certamente um debate e diálogo na peça culinária de Tiravanija, mas não há nenhuma fricção inerente desde que a situação é o que Bourriaud chama de "microtópico": ele produz uma comunidade cujos membros se identificam uns com os outros, porque eles têm algo em comum... A intervenção de Tiravanija é considerada boa porque permite o trabalho em rede entre um grupo de negociantes de arte e amantes consensuais da arte, e porque ela evoca a atmosfera dos bares na madrugada. Todos têm um interesse comum em arte, e o resultado é a discussão do mundo da arte, críticas da exposição, flerte...[62]

Como Kaprow salienta, "a participação pressupõe entendimentos, interesses, linguagens, significados, contextos e usos compartilhados. Do contrário, ela não pode acontecer." Para Bishop, o trabalho falha precisamente porque as relações entre os participantes e o artista são "fundamentalmente harmoniosas, dirigidas a uma comunidade de indivíduos espectadores com algo em comum."[64] Bishop escreve, "apesar da retórica de Tiravanija do caráter aberto e de emancipação do espectador, a estrutura de seu trabalho circunscreve com antecedência o resultado e se baseia na presença dentro de uma galeria para diferenciá-lo de entretenimento,"[65] um sentimento que ecoa as críticas de Kaprow sobre localizar a não arte em espaços institucionais da arte. De acordo com Bishop, a "microtopia" engendrada por Tiravanija impede qualquer elevação de consciência real do grande público, porque só é acessível e apreciada por um grupo elitista de frequentadores de galerias.[66]

Como Kaprow, ela acredita que a arte pode servir a uma função crítica que "se apropria e reatribui valor, nos afastando do pensamento consensual predominante e preexistente,"[67] mas, para atingir este objetivo se requer mais do que apenas ativar o público criando-se pontos

de encontro "bacanas" e alimentando-os com curry. Além disso, ela condena o fato de que as avaliações estéticas tradicionais tenham sido abandonadas no julgamento destes tipos de obras. Em contraste com Kaprow, que defendeu o abandono por completo dos critérios estéticos tradicionais,[68] Bishop escreve, "hoje, julgamentos políticos, morais e éticos vieram para preencher o vácuo do juízo estético de uma forma que era impensável há quarenta anos atrás,"[69] uma tendência equivocada que ela pretende corrigir. Estas questões serão retomadas na seção final deste ensaio, "Isto é arte?"; mas neste momento, gostaria de voltar minha atenção para o segundo artista nesta investigação, cuja prática é, em muitos aspectos, diametralmente oposta à de Tiravanija.

Diálogos com Crianças

Tino Sehgal é um artista de Berlim com 30 e poucos anos, que, com sua recente exposição individual intitulada Tino Sehgal no Guggenheim, é o mais jovem artista a apresentar uma mostra solo na rotunda do museu.[70] Assim como *Untitled 1992 (Free),* de Tiravanija, o happening de Sehgal é uma atividade que não alcança o ideal de Kaprow: "modos não arte em contextos não arte,"[71] porque é apresentado na cova dos leões: o museu. No entanto, ao contrário da utopia de Tiravanija de uma abordagem aleatória e antimercadológica, o trabalho de Sehgal é coreografado, roteirizado, politicamente ambíguo e mercantilizado.

O trabalho que ocupou a rampa icônica do museu foi intitulado *This Progress*, e foi uma performance interativa apresentada por uma série de "intérpretes" que envolveram membros da plateia em diálogos enquanto subiam a rampa. Apresentada pela primeira vez em 2006 no ICA de Londres, antes de ser apresentada no Guggenheim nos primeiros meses de 2010, a obra foi notável por privar as paredes do museu de seus pré-requisitos mais comuns: as obras de arte. Em vez disso, *This Progress* é um happening que se abre com os primeiros passos dos visitantes do museu em direção à rampa do museu vazio e é saudado por uma criança de oito ou nove anos de idade.[72] A criança apresenta-se e então, lentamente, dirige o visitante até a rampa, informando-lhe: "Este é um trabalho de Tino Sehgal." Ela então pergunta: "O que é o progresso?"[73]

Após o visitante responder a esta pergunta, a criança o dirige para um segundo intérprete, desta vez um adolescente, a quem ela apresenta o visitante e resume sua resposta. O adolescente então assume, sempre guiando o visitante para cima, envolvendo-o, quando a criança

se retira, por meio de uma conversa relacionada com a resposta que havia sido dada à pergunta sobre o progresso. Em intervalos variantes, o visitante é passado para mais dois guias, um em seus 30 anos, e outro em seus 60 anos, que continuam, a todo momento, a falar sobre o progresso e vários outros assuntos, todos relacionados vagamente com o sentido da vida. Quando o visitante e seu último guia chegam ao topo da rampa, ele educadamente informa: "Este trabalho é intitulado *This Progress*".

Curiosamente, Sehgal, que tem formação em dança e economia, resiste ao rótulo de "artista de performances", preferindo adotar o termo mais geral "artista visual". Esta posição se relaciona intimamente com a crença de Kaprow de que "os jovens artistas de hoje não precisam mais dizer 'eu sou um pintor' ou 'um poeta' ou 'um dançarino'. Eles simplesmente são 'artistas'."[74] Sehgal também resiste à maioria das alegorias habituais da arte institucional – *press releases* não são escritos, documentações fotográficas não são permitidas. Seu trabalho está destinado a viver apenas no momento e na memória daqueles que o experimentam, uma abordagem que o alinha à abordagem de teóricos como Peggy Phelan, que afirma que a documentação contraria a experiência vivida da performance.[75] Em contrapartida, para Kaprow, a ação de documentar performances aparece proibitiva apenas quando é usada como uma jogada de marketing objetivando outra experiência efêmera.[76]

O aspecto da prática de Sehgal que seria, muito provavelmente, contestado por Kaprow é o seu franco envolvimento com o mercado de arte. O fato da venda de suas obras efêmeras (através de acordos verbais, ao invés de contratos escritos) ser, na verdade, uma extensão de sua prática artística, tem sido criticado por muitos como a evidência de uma posição ambígua, apolítica, a qual refuta a afirmação de Kaprow de que "um happening não é uma mercadoria, mas um estado de espírito."[77] Sehgal provavelmente concordaria com Kaprow em que "devido à sua natureza íntima e fugaz, só alguns podem experienciar [os happenings],"[78] mas ele claramente se opõe à afirmação de Kaprow de que "os happenings não podem ser vendidos e levados para casa."[79] Sehgal demonstrou que certamente podem ser "vendidos e levados para casa" (ou, pelo menos, reproduzidos com *performers* contratados), e por quantias surpreendentes, não menos.

Também contradizendo as declarações de Kaprow, Sehgal recebe com satisfação o envolvimento com as instituições de arte. Em 2005, numa entrevista ao editor da *Artforum*, Tim Griffin, ele explicou que não pretendia "expor ou desconstruir os mecanismos do museu,"[80]

mas estava interessado neles "como um lugar para *políticas de longo prazo* (grifo do autor), operando totalmente dentro da instituição."[81] Ele continuou: " Eu não sou contra a função intergeracional do museu, não sou contra o seu endereço ou celebração do indivíduo, mas sou contra sua contínua, irrefletida celebração da produção material."[82]

Por outro lado, para Kaprow, "a *artlife* de vanguarda nunca se encaixou em instituições tradicionais, mesmo quando estas lhe ofereceram o seu apoio,"[83] porque "ela não é uma 'coisa' como uma peça de música ou uma escultura que pode ser colocada em um recipiente especial de arte e criação."[84] No entanto, enquanto Kaprow afirma que "o museu já está obsoleto..."[85], ele oferece a ressalva: "A única esperança é que este processo vai parar e que, em breve, os museus modernos serão convertidos em piscinas ou *nightclubs.*"[86] Talvez esta afirmação ofereça uma ligeira convergência com o objetivo de Sehgal de transformar o museu em uma entidade que abrigue a imaterialidade da arte. Porém, o tipo de "política de longo prazo" que Sehgal buscaria realizar, ou de postura crítica que ele poderia assumir para além daquela que desafia a materialidade da arte, é ambíguo.

Isso é arte?

Para críticos como Donald Kuspit, as práticas artísticas contemporâneas que parcialmente ou totalmente preenchem as aspirações de Kaprow, como as mencionadas acima, recaem no seu rótulo "*postart*", um termo que vem de Kaprow e é análogo ao termo "*nonart*."[87] No entanto, enquanto Kaprow diria que a "*postart*" é a meta, Kuspit defende um regresso aos valores estéticos mais tradicionais os quais Kaprow chama de "*art art*" ou "arte da arte."[88] Para Kuspit, a "*postart*" substitui a "cultura de elite por um apelo de massa, a autonomia por homogeneidade, mistério por transparência, talento por oportunidade criativa, a dialética pelo diálogo, o 'refinamento do inconsciente' pelo espetáculo"[89] e, finalmente, resulta em trabalhos sem aquilo que se convencionou compreender como o belo.[90] "O ressentimento e repúdio à beleza", escreve ele, "resultando em uma arte unilateral e esteticamente inadequada - que dificilmente pode ser chamada de belas artes - é uma característica central da arte pós-estética."[91]

Para Kuspit, isto é certamente verdadeiro em *Untitled 1992 (Free)*, de Tiravanija - um exemplo típico de "*postart*" - que, como Bishop, Kuspit critica por suas falhas estéticas. Para Kuspit, o objetivo deste tipo de trabalho "é tornar objetos do dia a dia objetos estéticos, que nos fazem

esquecer sua banalidade e mesmo banalizar a estética, diminuindo o limiar sobre o que nos dispomos a chamar experiência estética."[92] Além disso, a marca de Tiravanija do "marketing experiencial" é geralmente combinada com o "marketing ideológico e a comercialização de um programa político,"[93] que são tratados de uma forma insípida e carente de sentido.[94]

Entretanto, Bishop rejeita totalmente "a banal e irrelevante questão "isso é arte?"[95], mas ecoa Kuspit ao lamentar a ineficácia da "arte agradavelmente inócua... não como *nonart*", mas apenas arte neutra."[96] Chamando a uma renovação de valores dos julgamentos estéticos tradicionais, ela escreve:

> ... indicativos das tendências gerais da crítica de arte contemporânea: hoje os julgamentos políticos, morais e éticos têm preenchido o vácuo do juízo estético de um modo que seria impensável há quarenta anos. Isto é parcialmente devido ao fato do pós-modernismo ter atacado a própria noção de juízo estético, e em parte porque a arte contemporânea solicita uma interação literal do espectador em formas ainda mais elaboradas. No entanto, o "nascimento do espectador" (e as promessas de êxtase da emancipação que o acompanham), não interrompeu o apelo a critérios superiores.[97]

Os critérios específicos que ela evoca envolvem a rejeição da crítica de arte contemporânea na qual se aplaudem os artistas que renunciam à sua intencionalidade autoral em favor de projetos politizados de inclusão, bem como da crítica que condena os artistas que demonstram autonomia criativa, como exploração de seus colaboradores participantes.[98] Distintamente, Bishop prefere promover as práticas de arte participativas que evidenciam um antagonismo, uma presença autoral e um senso de autonomia.[99] Ela insiste na sensação de "desconforto e frustração das obras - juntamente com o absurdo, a dúvida, a excentricidade ou o puro prazer" como "elementos cruciais para o impacto estético de uma obra."[100] Citando Jacques Rancière, ela afirma que o valor estético das obras participativas reside na "contradição produtiva da relação entre arte e mudança social, caracterizada pela tensão entre a fé na autonomia da arte e a crença na arte como algo intrinsicamente ligado à promessa de um mundo melhor."[101] Para Rancière e para Bishop, "o estético não precisa ser sacrificado no altar da mudança social, pois já contém inerentemente esta promessa de avanço."[102]

Paralelamente a tais percepções, Kuspit escreve:

> Em sua maior parte, de forma desastrosa, o uso supostamente moral da arte como crítica e defesa social abandona a civilizada ideia de que a arte é o espaço privilegiado da contemplação e, como tal, seria um alívio e refúgio da barbárie do mundo - ainda que seja seu assunto de interesse - e, portanto, um espaço psíquico no qual nós podemos possuir a nós mesmos

> e sobreviver. Ou seja, percebe-se a autonomia, no entanto, estamos cientes das condições especiais e limitadas nas quais ela é possível. Este uso ignora a ética inerente à estética e à beleza. Contemplação artística - distinção da arte como um tipo de prática social e até mesmo um modo de teorizar sobre o mundo - é um caminho para se cuidar da psique das pessoas.[103]

Um belo *happening*?

Em oposição a Kaprow, ambos, Kuspit e Bishop, acreditam que a arte exitosa, de alguma forma, deva ser "privilegiada e independente."[104] Os dois críticos acreditam também que a arte pós-moderna "tornou-se demasiadamente incorporada à vida cotidiana,"[105] e ambos defendem que os artistas reafirmem sua autonomia.[106] Bishop refere-se ao processo da arte "socialmente engajada" que "permite várias interpretações ... que tem vida além de um objetivo social imediato."[107] Ela chama a atenção para julgamentos que mantêm "uma imbricação mais complexa do social com o estético"[108] enraizados nos valores de antagonismo, não identificação e autonomia, enquanto Kuspit suscita a eliminação da diluição da arte e vida por completo, e o restabelecimento dos valores da "*high culture*" dentro das estéticas tradicionais. Além disso, enquanto Kaprow acredita que a sensibilização para a vida real - alcançada através das performances de "*nonart*" - traz conscientização, para Kuspit, a transmutação da vida real no reino etéreo de beleza é o que gera a consciência.[109]

De acordo com Kaprow, seria inevitável que o significado e a função da arte no futuro mudassem de "quantitativos (produzindo objetos físicos ou ações específicas)" para "qualitativos (oferecendo um modo de perceber as coisas)."[110] Opondo-se à posição de Kuspit, ele defende a transformação da arte a partir de um posicionamento que "carrega a promessa de perfeição em outras esferas, para aquela que demonstra nesta um modo de vida significativo."[111] Apesar das vastas divergências filosóficas entre Kaprow e Kuspit, avaliando-se trabalhos como *This Progress*, de Sehgal, em comparação com algo como *Untitled 1992 (Free)*, de Tiravanija, talvez uma reconciliação pode ser alcançada entre Kaprow e Kuspit (bem como com Bishop).

Enquanto a abordagem casual de Tiravanija, imbricando completamente arte e experiências do cotidiano, é o protótipo da rejeição pós-estética da beleza,[112] o trabalho de Sehgal é mais etéreo. Cumprindo o apelo de Bishop por um claro senso de autoria, ele assume a responsabilidade por suas decisões estéticas que, embora coreografadas, deixam espaço para a improvisação.[113] Alinhando-se com a defesa de Kuspit por experiências inspiradas em espaços sagrados, o trabalho de Sehgal evidencia uma nítida separação da vida cotidiana, apesar de

sua dependência a certas atividades sociais da vida real, como conversar com estranhos. Sua obra mantém uma posição contraditória sendo ambiguamente "efêmera, mas fixa; intangível, mas cara"[114] [isto é, um objeto de valor]. Sua afirmação de que suas peças não devem ser documentadas aumenta sua raridade, e o fato de que ele faz um grande alvoroço na venda dessas obras - comparando-as a quaisquer outros objetos no mercado de arte[115] - atesta a capacidade do seu trabalho funcionar mais como "*art art*" do que como "*postart*". Ambos os fatores contribuem para uma aura de distinção única em torno deste trabalho, não disponível na obra de Tiravanija. Enquanto é criticado por sua posição ambígua e apolítica, ele exemplifica as afirmações de Bishop e Kuspit de que a ética e a criticalidade são, *a priori,* incorporadas em trabalhos estéticos e não precisam ser sobrepostas como critérios de avaliação.[116]

Ainda que Sehgal satisfaça alguns dos padrões estabelecidos por Kuspit e Bishop, o seu trabalho demonstra simultaneamente muitas características de Kaprow. Ele particularmente parece homenagear Kaprow na ludicidade de suas obras que, segundo a crítica Anne Midgette, funcionam como "jogos, regidos por regras... [que recompensam] aqueles que estão jogando."[117] De fato, é essa brincadeira que dialoga diretamente com o tipo de criticalidade que Kaprow pretende trazer como efeito em sua obra. "Brincar", escreveu ele, em 1997, "... está no centro da experimentação ... que envolve também a atenção para o normalmente despercebido."[118]

Para Kaprow, a consciência do "despercebido" é que é central nos seus argumentos sobre o valor da *"nonart"*. É através da "percepção" e "consciência" que os (não)artistas são capazes de entrar em contato com o mundo e transformá-lo.[119] Para Kaprow, "*lifelike nonart"* é uma nova forma de "tecer ... significar ... com alguma ou todas as partes de nossas vidas " e de "partilhar a responsabilidade para ... os mais urgentes problemas do mundo."[120] Significativamente, o tipo de conscientização que ele defende é bastante semelhante à forma como o trabalho de Sehgal chama a atenção para pequenos detalhes da experiência, do local e, finalmente, da vida.[121] Kaprow escreve:

> ... como a arte se torna menos arte, ela assume um papel do início da filosofia como crítica da vida. Mesmo que sua beleza possa ser refutada, continua a ser incrivelmente cheia de ideias. Justamente porque a arte pode ser confundida com a vida, ela força a atenção pelo objetivo de suas ambiguidades, por "revelar" a experiência.[122]

Eu diria que *This Progress* é bem-sucedido precisamente devido à sua capacidade de "revelar" a experiência desta forma. Contudo, isto não contradiz a insistência de Kuspit na qual: "... a experiência estética é a experiência dos sentidos intensificada, separada de todas as

outras experiências ... [que é] inerentemente bonita e que proporciona o puro prazer."[123] Em *This Progress*, os diálogos que os visitantes do Guggenheim estabelecem com os estranhos que os recepcionam são comoventes e significativos, e deixam um sentimento de existência elevada, uma percepção inspirada da consciência e uma nova apreensão da complexidade da vida que é tanto reveladora quanto prazerosa. É um trabalho ponderado e gracioso que, na simplicidade do seu gesto, ressalta a arquitetura original do museu como um espaço sagrado para a contemplação. Em última análise, alcança uma elegância e beleza semelhantes às obras de muitas das outras belas artes, da pintura à música e à dança.

"Pode alguém ver os objetos em ambos os sentidos - como artefatos cotidianos e elegantes obras de arte ao mesmo tempo?"[124] questiona Kuspit. Finalmente - conclui ele - , não, não é possível. No entanto, trabalhos como *This Progress* oferecem justamente uma resposta alternativa para esta questão, que sugere implicações notáveis para o futuro dos happenings, não apenas como belas obras de "*artlike art*", mas como obras que sugerem um sentido de autonomia e intangibilidade, bem como de criticalidade e antagonismo implícitos - tudo isto enquanto ainda conservam em si o tradicional escrutínio estético.

Tradução: Luciara Mota e Luiz Sérgio de Oliveira

Notas

1 Allan Kaprow, "Manifesto" (1966) in *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. Jeff Kelley (Berkeley, CA: Universidade da Califórnia, 2003), 82.

2 Kaprow, "The Real Experiment" (1983), in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 204.

3 Para uma amostra da crítica acerca da Relational Aesthetics, ver Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," *October*, 110/1 (2004): 51-80, e Stewart Martin, "Critique of Relational Aesthetics," *ThirdText*, 21/4 (2007): 369-386.

4 Claire Bishop, "The Social Turn: Collaboration and its Discontents," *Artforumn*, 44/6 (2006): 178.

5 Bishop, 179.

6 Bishop, 179.

7 Kaprow, "Manifesto," 81.

8 Apesar de Kaprow ser frequentemente evocado em textos sobre práticas artísticas relacionais, em geral suas teorias não são tratadas em detalhes.

9 O significado do Fluxus - o outro progenitor dos *Happenings* - nesta genealogia não pode ser esquecido. É importante mencionar a relação antagônica entre Kaprow e George Maciunas, fundador do Fluxus. (Embora ambos tenham assistido às aulas com John Cage de composição musical experimental na *New School for Social Research*, eles diferem nas abordagens ideológicas sobre os

Happenings.) Considerando o propósito deste artigo, o foco será na abordagem de Kaprow. Tanto porque ele era um escritor mais prolífico - articulando suas filosofias ao longo de cinco décadas – quanto porque foi o primeiro a desenvolver os *Happenings* (seu primeiro *happening*, *18 Happenings in 6 Parts* in 1959, ocorreu dois anos antes do primeiro happening do Fluxus, em 1961).

10 Embora o grupo dos artistas que trabalham dentro desta modalidade seja vasto e variado, estes dois artistas foram escolhidos por suas divergências - o trabalho de Tiravanija que estarei discutindo é considerado um dos pioneiros das obras "relacionais", e o trabalho realizado por Sehgal - um artista da geração mais jovem - é relativamente recente. Além disso, cada artista aborda "relacionalidade" de uma maneira diametralmente oposta, criando um quadro interessante de comparação a partir das perspectivas teóricas de Kaprow.

11 O termo *pintor de ação* foi cunhado pelo crítico norte-americano Harold Rosenberg em seu estudo sobre os pintores expressionistas abstratos norte-americanos. A respeito, ver Harold Rosenberg, *A tradição do novo* (São Paulo: Perspectiva, 1974). (N. T.)

12 Os textos de John Dewey – especialmente *Art as Experience* (1934) – foram também influências no desenvolvimento do pensamento de Kaprow.

13 Kaprow, "The Legacy of Jackson Pollock" (1958), in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 3.

14 Kaprow, 5.

15 Kaprow, 6.

16 Kaprow, 6.

17 Kaprow, 7.

18 Kaprow, "Happenings in the New York Scene" (1961), in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 16-17.

19 Kaprow, 17.

20 Kaprow, 19.

21 Kaprow, 19-20.

22 Kaprow, 25-26.

23 Kaprow, "Happenings are Dead! Long Live Happenings!" (1966), in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 62.

24 Kaprow, "Notes on the Elimination of the Audience" (1966) in Claire Bishop, *Participation* (London: Whitechapel, 2006), 103.

25 Kaprow, 103.

26 Incluindo *nightclubs*, extravagâncias, eventos, visitas guiadas, ideias/ sugestões e atividades. Kaprow. "Pinpointing Happenings" (1967), in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 85-86.

27 Kaprow, 87.

28 Kaprow, 87.

29 Kaprow, 87.

30 Traduções das partes I e II de "*The Education of the Un-artist*" podem ser encontradas na revista *Concinnitas*, publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes da UERJ, respectivamente nos números 4 (dezembro de 2003) e 6 (julho de 2004). (N. T.)

31 "A arte está morrendo - não apenas porque opera no âmbito das convenções que deixaram de ser férteis. Ela está morrendo porque tem preservado suas convenções e criado uma exaustão crescente em sua direção, que surge da indiferença para com o que eu suspeito ter se tornado a questão mais importante das belas artes, embora em grande parte não consciente: a fuga ritual da cultura... *Art art* serviu-se como uma instrutiva transição para sua própria eliminação pela vida. Essa consciência aguda entre os artistas permite que o mundo todo e a humanidade possam ser experenciados como uma obra de arte." Kaprow, "The Education of the Un-Artist, Part I" (1971), in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 102.

32 Kaprow, "The Education of the Un-Artist, Part 1," 97-126.

33 Kaprow, "The Real Experiment," 201-218.

34 Kaprow, "The Education of the Un-Artist, Part II" (1972), in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 110-126.

35 Kaprow, "The Education of the Un-Artist, Part III" (1974), in *Essays on the Blurring ofArt and Life*, 130-147.

36 Por critérios de melhor contextualização linguística e no sentido de se evitar a imprecisão e o hibridismo conceitual, serão mantidas as expressões originais em inglês para os termos "*lifelike art*" (que denota a arte que se aproxima da vida real, arte-como-vida), "*artlike art*"(que sugere uma arte fechada em seu próprio universo, que sugere uma arte-como-arte), bem como dos termos "*nonart*" (não arte), "*postart*" (pós-arte) e "*art art*" (arte da arte). (N. T.)

37 Traduzido como "A virada social: colaboração e seus desgostos", o artigo de Claire Bishop está disponível no número 9 (julho de 2008) da *Concinnitas*. (N. T.)

38 Bishop, "The Social Turn: Collaboration and its Discontents," 179.

39 Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," 56.

40 Jerry Saltz, "A Short History of Rirkrit Tiravanija," *Art in America*, 84/2 (1996): 82.

41 Saltz, 84.

42 Descrições de: Saltz, 82-83; e Bishop "Antagonism and Relational Aesthetics," 55-56.

43 Kaprow, "The Real Experiment," 203.

44 Kaprow, "Nontheatrical Performance," 175.

45 Kaprow, "The Meaning of Life" (1990), in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 230.

46 De fato, ele inclui a frase "um monte de gente" nas suas listas de materiais. Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," 56.

47 Kaprow, "The Happenings are Dead: Long Live the Happenings!," 64.

48 Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," 55-56.

49 Saltz, "Conspicuous Consumption," *New York Magazine* (May 7, 2007): 88.

50 Kaprow, "The Real Experiment," 218.

51 Kaprow, 205.

52 Kaprow, "Art which can't be Art" (1986), in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 221.

53 Kaprow, "Nontheatrical Performance," 175.

54 Kaprow, 176.

55 Kaprow, "Participation Performance" (1977), in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 188.

56 Kaprow, 188.

57 "... arte política não é apenas possível, mas necessária. Ela é o novo modo de persuasão. E persuasão conduz a uma verificação do contato do artista com o mundo". Kaprow, "Artist as Man of the World" (1964), in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 51.

58 Kaprow, "Pinpointing Happenings," 89.

59 Kaprow, "Participation Performance," 190.

60 Kaprow, "The Education of the Un-Artist, Part II," 111.

61 Bishop, 48.

62 Bishop, 67-68.

63 Kaprow, "Participation Performance," 185.

64 Bishop, 68.

65 Bishop, 68-69.

66 Bishop, 68-69.

67 Bishop, 78.

68 "... desencorajando a avaliação direta de sua eficácia. Em vez disso, eles seriam medidos pelas histórias que se multiplicam, pelos cenários impressos e fotografias ocasionais de obras que se foram para sempre e tudo evocaria uma aura de algo que respira logo além do nosso alcance imediato, ao invés de um documentário gravado para ser julgado." Kaprow, "The Happenings are Dead! Long Live the Happenings!" 62.

69 Bishop, 77.

70 "Tino Sehgal at the Guggenheim," Guggenheim Museum Press Release. (Dec. 21, 2009), 2.

71 Kaprow, "Nontheatrical Performance," 175.

72 Todas as descrições/observações desta parte são baseadas na minha experiência pessoal. Ver: Sneed, "Tino Sehgal Presents a Work in Progress," Art in America (Feb. 4, 2010). <http://www.artinamericamagazine.com/news-opinion/news/2010-02-04/tino-sehgal-guggenheim-this-progress>

73 Ambos os elementos contém um *script*, enquanto a conversa que se segue é guiada, mas espontânea.

74 Kaprow, "Legacy of Jackson Pollock," 9.

75 Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London: Routledge, 1993).

76 "... os artistas são geralmente chamados para orientar suas performances no intuito de aparentarem bem e se adequarem mais facilmente a uma gravação padrão. A performance, através da documentação, será revertida em um objeto cuja réplica pode ser comercializada, como uma impressão." Kaprow, "Nontheatrical Performance," 179-80.

77 Kaprow "Happenings in the New York Scene," 25-26.

78 Kaprow, 25.

79 Kaprow, 25.

80 Tino Sehgal in Tim Griffin, "Tino Sehgal an interview," *Artforum*, 43/9 (2005): 218-219.

81 Sehgal in Griffin, 218-219.

82 Sehgal in Griffin, 218-219.

83 Kaprow, "The Real Experiment," 203.

84 Kaprow, 204.

85 Kaprow, "The Artist as Man of the World," 57.

86 Kaprow, 57.

87 Ver: Donald Kuspit, *The End of Art* (New York: Cambridge University Press, 2004), 64-65.

88 Kaprow in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 68, 98, 101-2.

89 Maria Thompson, Artist (Chandni Chowk, Delhi: Global Media, 2007). <http://www.netlibrary.com/urlapi.asp?action=summary&v=1&bookid=233347>. Kuspit claramente demonstra uma afinidade com as teorias de Theodor Adorno – o qual ele estudou – especificamente a crítica de Adorno sobre a Indústria Cultural. Ver: Theodor Adorno, *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture* (New York: Routledge, 1991).

90 Kuspit, 36.

91 Kuspit, 31.

92 Kuspit, 80.

93 Kuspit, 82.

94 "A instalação nos diz algo sobre o significado do acontecimento lamentável … o qual se torna um assunto de interesse político? Não. Ela simplesmente aponta para o evento e para o problema." Kuspit, 82.

95 Bishop, 68.

96 Bishop, 68.

97 Bishop, 77-78.

98 De acordo com Bishop, a abordagem formal situa-se de acordo com os ideais cristãos da ética do "autossacrifício". Bishop, "The Social Turn: Collaboration and its Discontents," 183.

99 Como Kuspit, a insistência de Bishop sobre a autonomia demonstra paralelos com a concepção de Adorno, da "crítica dialética". Ver: J. M. Bernstein's introduction to *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, 19-20. Em oposição, Stewart Martin argumenta que a falta de antagonismo não é o principal problema de grande parte das práticas relacionais. Ao contrário, através de suas leituras de Marx e Adorno, a crítica da teoria estética relacional de Bourriaud está enraizada em sua incapacidade de explicar adequadamente a relação entre as práticas artísticas contemporâneas e os sistemas de troca capitalista. Ver: Martin, "Critique of Relational Aesthetics," 378.

100 Bishop, 181.

101 Bishop, 183.

102 Bishop, 183.

103 Kuspit, 37.

104 "Um dos pressupostos implícitos na *Relational Aesthetics* é a ideia introduzida pela vanguarda histórica e sempre reiterada de que a arte não deveria ser uma esfera privilegiada e independente, mas sim fundida com 'vida'. Hoje, quando a arte torna-se demasiadamente parte da vida cotidiana" defende artistas que reafirmam a autonomia da criação artística." Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," 74-75.

105 Bishop, 75.

106 Embora fora do escopo deste artigo, Martin oferece um contraponto importante para ambas as posições de Kuspit e Bishop, que merece futura atenção. Ele enfatiza o fato de que Adorno não postula a arte autônoma como uma alternativa à comercialização, mas como um produto da mesma. Ele explica que a teoria de Adorno sobre a arte autônoma a revela como um fetiche (como qualquer outra mercadoria fetichizada), que visa ocultar as suas determinações sociais. Esta é uma contradição, porque a arte autônoma afirma-se como liberta do mercado. E é desta forma que a arte posiciona sua própria autonomia contra a mercantilização, embora, na realidade, seja constituída por ela. Ele escreve: ".. a consideração de Adorno revela uma aporia da autonomia e da heteronomia na formação da arte moderna que ainda ressoa profundamente dentro da dinâmica da arte contemporânea.... A afirmação tanto da autonomia quanto da heteronomia precisam ser substituídas por uma dialética crítica das suas relações. Assim, a autonomia da arte só é criticamente constituída se for mediada por sua heteronomia... ." Martin, "Critique of Relational Aesthetics," 375. Ver também: Martin, "The Absolute Artwork Meets the Absolute Commodity," *Radical Philosophy*, 146(2007): 15-25.

107 Bishop, "The Social Turn: Collaboration and Its Discontents": 181.

108 Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics": 78.

109 "Quando olhamos para as imagens horríveis da guerra de trincheiras de Otto Dix, sua transmutação estética da morte e da destruição em uma cena estranhamente bela, ganhamos certa perspectiva sobre ela que é criticamente mais efetiva - *mais conscientizante* (grifo do autor) - do que qualquer cobertura jornalística da guerra." Kuspit, 37-38.

110 Kaprow, "Participation Performance," 178.

111 Kaprow, "The Real Experiment," 218.

112 "O ressentimento e o repúdio à beleza, resultando em uma arte unilateral e esteticamente inadequada - arte que dificilmente pode ser chamada de belas artes - é uma característica central da arte pós-estética." Kuspit, 31.

113 Aqui vemos a influência da dança – disciplina na qual Sehgal foi treinado – em sua abordagem, uma observação que aumenta o interesse em questões sobre a relação entre dança moderna e *Happenings*.

114 Anne Midgette, "You Can't Hold It, but You Can Own It," *New York Times* (November 25, 2007). <http://www.nytimes.com/2007/11/25/arts/design/25midg.html>.

115 Embora a ênfase sobre a comercialização do trabalho de Sehgal possa ser criticada como um resumo dos espetáculos clichês típicos da indústria cultural, a transparência de sua comercialização exemplifica a posição de Martin na qual a ambivalência percebida na arte relacional deve ser, de fato, entendida como uma "... crítica das relações de troca capitalistas" que funcionam para demonstrar e revelar "as contradições de uma arte de troca social... ." Martin, "Critique of Relational Aesthetics," 380.

116 Dentro da perspectiva de Martin, esta criticalidade incorporada estaria relacionada à forma como a obra de Sehgal expõe a própria natureza contraditória do papel da arte autônoma dentro de um sistema capitalista. Ver: Martin, "Autonomy and Anti-Art: Adorno's Concept of Avant-Garde Art," *Constellations*, 7/2 (2000): 197-207.

117 Em uma obra, *This Success/This Failure*, o trabalho realmente consiste em crianças brincando numa galeria vazia. Midgette, "You Can't Hold It, but You Can Own It."

118 Kaprow, "Just Doing"(1997), in *Essays on the Blurring of Art and Life*, 250. Outra interessante perspectiva sobre a natureza psicológica reparadora do "brincar" pode ser encontrada in D.W. Winnicott's *Playing and Reality* (1971), no qual ele investiga a natureza do jogo e da criatividade e seu papel no desenvolvimento de uma pessoa, que vai do "pré-édipo" até as relações maduras na vida adulta. Embora não haja um amplo espaço para explorar plenamente as implicações das ideias de Winnicott sobre o trabalho de Sehgal, a possibilidade do caráter lúdico de sua obra resultar em uma experiência reparadora é uma ideia interessante. Ver: D. W. Winnicott, *Playing and Reality* (London: Routledge, 2005).

119 "... [uma] política artística não é apenas possível, mas necessária. Ela é o novo meio de persuasão. E persuasão conduz a uma verificação do contato do artista com o mundo". Kaprow, "Artist as Man of the World", 51.

120 Kaprow, "The Real Experiment," 216.

121 No caso de *This Progress*, tornamo-nos extraordinariamente atentos à arquitetura em curva da rotunda de Frank Lloyd Wright, tornando a ter outra vez consciência dela, como eu argumento em "Tino Sehgal Presents a Work in Progress."

122 Kaprow, "Manifesto," 82.

123 Kuspit, 34.

124 Kuspit, 22.

resenhas

Walter Benjamin: arte e experiência

Organização Luiz Sérgio de Oliveira, Martha D'Angelo.
Rio de Janeiro: Nau; Niterói, RJ: EdUFF, 2009. 328 p.

*Sabrina Sedlmayer**

Publicada em 2009, mas com distribuição e circulação no mercado editorial brasileiro a partir de 2010, a coletânea de ensaios que versam sobre arte, cultura e filosofia, especificamente assentados na multifacetada produção de Walter Benjamin, é um livro instigante e provocativo em muitos aspectos. Em primeiro lugar, pelo fato de os trabalhos conseguirem, com êxito, levar a cabo a tarefa executada por Benjamin de não se sujeitar aos regimes disciplinares. Os autores não apenas salientam como a elaboração da obra benjaminiana não é rotulável numa só rubrica, como, efetivamente, oferecem estudos originais que não são específicos exclusivamente aos campos das artes, filosofia, cinema, fotografia, arquitetura, nem das artes plásticas.

Se a "liminiarologia" – ciência dos limiares que um dia Benjamin sonhou e um dos traços mais distintivos de sua potência crítica – foi erroneamente confundida com interdisciplinaridade (termo recorrentemente utilizado nos projetos políticos da academia desde a década de 70 do século XX), também foi responsável, algumas vezes, por gestos que fomentam aproximações que desestabilizam as demarcações fixas ao favorecer campos de tensões em que o pensamento pode novamente se comprometer e se espraiar em novas formas de saber. Como bem recupera Pedro Duarte de Andrade, um dos ensaístas do livro, o conceito de crítica de arte em Benjamin é uma das produções mais originais e ousadas do autor alemão, pois, ao considerar a crítica como um lugar privilegiado de exercício da filosofia, "acabou, ao mesmo tempo, considerando a filosofia como lugar privilegiado para o exercício da arte, sóbria e especial, da crítica" (p. 157).

Em segundo lugar, esta coletânea promove afinidades eletivas, certas aproximações comparativistas, que fazem com que o pensamento do filósofo se atualize e se revigore. Há ensaios em que crítica e comentário interagem e se desdobram em encontros surpreendentes. É o que se verifica no texto de Pedro Hussak van Velthen Ramos, que estuda a influência de Benjamin na filosofia de Giorgio Agamben no que tange à noção de sagrado e de profanação

*Sabrina Sedlmayer-Pinto é Professora Adjunta da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), tendo realizado pós-doutorado na Unicamp, em 2010, com o projeto de pesquisa intitulado "Narrativas do eu na prosa portuguesa pós-Pessoa". É membro e coordenadora do NWB (Núcleo Walter Benjamin), na Fale.

(p. 55-73); ou nas reflexões entrecruzadas que empreende Susana Kampff Lages, nas obras de Villén Flusser e nas de Benjamin, principalmente na ênfase em que ambos os autores dão às transformações técnicas e à introdução dessas nas manifestações artísticas das primeiras décadas do século XX até a época pós-história e pós-escritural, como designa Flusser para o tempo que vivemos. Outro trabalho cujo pendor comparativo é bastante presente é o de Dílson Miklos, que aborda a obra de Hélio Oiticica através do olhar de Benjamin diante da obra de Baudelaire, e vê o brasileiro artista como um alegorista saturnino, colecionador de restos, um "flâneur do labirinto-favela" (p. 231). Também no texto "O autor como produtor: reflexos da técnica platônica em Walter Benjamin", Carolina Araújo propõe uma análise do conceito benjaminiano de técnica via evocação de Platão, filósofo que, segundo a autora, "não é de modo algum desconhecido por Benjamin, ainda que não faça parte da constelação de interlocutores que usualmente lhe é relacionada" (p. 248). Em sua coerente argumentação, elege o obtuso e denso ensaio "Autor como produtor" (curiosamente um dos textos benjaminianos mais citados em todo o livro, com mais recorrência que "Experiência e pobreza" e "O narrador", dois dos ensaios em que Benjamin se detém sobre o tema da experiência) e percorre as posições de Lukács para discutir certo determinismo no pensamento sobre a técnica:

> Nosso ponto de vista é de que os dois problemas, o do sentido ambivalente do conceito de técnica e do determinismo e/ou idealismo envolvidos em uma confusão entre meios e fins, se solucionam no horizonte de uma maior consistência do sentido benjaminiano de técnica, extraída das várias referências usadas para situar a problemática central do autor como produtor. Certamente esse enfoque exige que passemos aos grandes paradigmas de inovação técnica citados no texto, Tretiakov, o dadaísmo e Brecht, mas, também, que atentemos a uma citação que foi pouco tematizada nas interpretações do texto, embora constitua precisamente a sua abertura, Platão. (p. 251)

Como se pode observar pelo excerto acima, o cuidado na precisão das fontes e na localização das referências presentes na obra de Benjamin é uma constante em todos os textos do livro. Nos dois ensaios iniciais, de autoria de Claudia Castro e Pedro Sussekind, respectivamente, o tema da tragédia não apenas recebe um tratamento similar – localização e recorrência do tema na obra benjaminiana, revisão da literatura sobre o assunto eleito – como também é problematizada a representação do trágico como um conceito atemporal e universal (leia-se: o desacordo de Benjamin com a concepção idealista hegeliana). Sussekind – tradutor de *Ensaio sobre o trágico* para o português – propõe formulações interpretativas a partir de Peter Szondi:

> Apesar das diferenças marcantes no pensamento dos autores que Szondi comenta na primeira parte do livro, como Hegel, Schopenhauer, Nietzsche e Scheler, haveria dois traços em comum

> em suas teorias filosóficas: (1) todos buscam um conceito geral do trágico, um conceito metafísico daquilo que era representado nas tragédias; (2) esse conceito geral possui uma estrutura dialética. (p. 39-40)

Sussekind se pergunta, então, como o conceito de trágico é pensado por Benjamin justamente no momento em que renuncia À generalização do conceito. Seguindo as pistas de Szondi, – aposta que Benjamin renuncia a certa filosofia do século XIX, mas também não se alinha a uma poética da tragédia, "pois se orienta para uma filosofia da história da tragédia", a fim de definir a ideia do drama barroco" (p. 50).

Essas e outras elaborações preciosas são abundantes na coletânea *Walter Benjamin: arte e experiência*. O livro oferece ao leitor que não pôde participar do evento promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência e Arte (PPGCA) do Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS) da Universidade Federal Fluminense (UFF) uma mostra significativa das questões que evidenciam a pertinência do pensamento benjaminiano nas artes de ontem e de hoje.

Somente duas observações precisas a respeito da organização editorial sob responsabilidade de Luiz Sérgio de Oliveira e Martha D'Angelo são necessárias: a primeira, sobre a falta de revisão no uso da língua portuguesa. Há inúmeras gralhas e impropriedades como "é posto em *cheque*" (p. 23), nomes de comentadores escritos erroneamente (p. 97), termos utilizados equivocadamente como "espácio-temporais" (p. 99), entre outros trechos truncados que minam e dificultam a leitura e as construções reflexivas e teóricas de elevada qualidade. A segunda observação, de cunho mais teórico: no texto do prefácio, deve-se questionar a consideração generalista de que nos artistas "a linguagem e forma de falar no mundo emergem mais da experiência que do trabalho intelectual e conceitual" (p. 12). Baudelaire, Proust, Kafka, Brecht..., entre outros artistas escolhidos por Benjamin, demonstram justamente que esta divisão entre trabalho e reflexão como atividades distintas é estéril, rasa e preconceituosa.

Talvez devêssemos, como alertou um dos autores do livro, José Carlos Monteiro, não esquecer que o pensamento de Walter Benjamin é um perpetuum mobile, prismático e contraditório, alusivo e críptico (p. 191), mas nunca ergueu uma divisão acirrada entre pensamento e fazer artístico. Talvez aí resida uma de suas chaves para entender sua relevância em nosso tempo. Como afirmou Franco Rella, lembrado por Monteiro, no artigo "A imagem dialética: política, estética e misticismo" (p. 162-199), "ele continua entre nós, como prodigioso fragmento do passado a suscitar questionamentos sobre nosso presente – um presente que pode ser julgado pelos protagonistas da crise do mesmo modo como o crítico alemão interpretou a sua" (p. 191).

abstracts

Abstracts

I Echo Your Words: from Appropriation to Invention of New Meanings for Criticism in/of Art

Elida Tessler

To deal with the central question of the number 18 of Poiesis - *Art and Criticality* -, Guest Editor Elida Tessler collaborated with Eduardo Veras, Lucila Tragtenberg, and Manoel Ricardo Lima to bring together perspectives that transit between visual arts, poetry, music, and critique in unexpected formats.

visual arts, poetry, music, criticality

Voice, Verse, and Reverse

Lucila Tragtenberg

This paper discusses processes of creative vocal interpretation in songs from the CD "voz, verso e avesso" (voice, verse, and reverse), which brings Livio Tragtenberg's compositions with poems and "trans-creations" by Haroldo de Campos. It uncovers links between the poet's words and words set to music, immersed in differents musical styles. Memories and sheetmusic will act as compasses, since there are no written registrations of the interpretive constructions. This is the first in a series.

processes of creation, word, song

Eduardo Frota, Nuno Ramos: Word and Usage Modes

Manoel Ricardo de Lima

This brief essay is based from a problem that might have been proposed by Robert Musil: when a word acts a monument, critically reading one of Eduardo Frota's and Nuno Ramos' works connected to the word, thereby examining usage modes, critical operations, and drifts towards the non-sense of the sense.

word, Eduardo Frota, Nuno Ramos, sense, nonsense

Another Turn in the Conceptual Screw: Comment on Located Work (Madrid), a Curatorial Project by Joseph Kosuth (2008)

Eduardo Veras

The present article tries to examine how key issues regarding conceptual art of the 1960s and 1970's unfold in contemporary life. Issues related to the general nature of works of art and authorship are discussed here, taking into account the exhibit *Located Work (Madrid)*, a curatorial project by Joseph Kosuth (Spain, 2008). In Madrid, he presented a series of instructions to six young artists in order for them to exchange instructions among themselves in the attempt to create works of art.

by instructions, conceptual art, Joseph Kosuth

Appropriation and Reverie Through Solid Objects, from Virginia Woolf

Guilherme Delgado

This article's purpose is to use "*Solid Objects*", a short story by Virginia Woolf, to discuss the relation between the appropriation of objects as an artistic procedure, and the imagination involved in this process. In a discussion of the character John, it becomes clear how his interest in fragments/objects leads him to an aesthetic experience, which can be qualified as a reverie.

photography, art, allegory

The Cycle Perception-Expression: an Holistic´s Approach of Reality Starting from the Art

Lucas Pantaleão e Olympio Pinheiro

Based on the aesthetic interaction between content and form, we seek to delineate an equivalent relationship in the face of phenomena of perception and expression. Starting from the analysis of the perception-expression inherent in humans, complex organic beings endowed with conscience, the papers is aims to extend the subject so much to the simpler organic beings, even including inorganic ones, in order to generalize that interaction as part of experienced reality.

perception/expression, content/form, cause and effect

The Perceptual Weaving of Arthur Omar's *Zooprismas*

Mariana Rodrigues Pimentel

This essay attempts to show the temporal procedures that gave rise to the spatial arrangement of the works comprising the artist Arthur Omar's exhibition/piece, Zooprismas. It explores procedures by which we are allowed to see and experience the demiurgical genesis of process of perception.

Arthur Omar, perception, video art

Searching Contours

Rubens Pileggi Sá

Considering the similarities between text, image, word and deed, this paper investigates the language of art based on various authors' definition of creation, translation, and criticism. It rethinks the debate over formalism and anti-formalism, treating it as false question. Therefore, the text is presented as a possibility to be an object that collects plastic and poetic values at the same time.

form, language, appropriations

The Invisible Town Square: Artists' Collaborations and Media Dramas in America's Biggest Border Town

Robert L. Pincus

Originally published in the book But is it Art?, edited by Nina Felshin, the article by Robert L. Pincus crisscrosses the critical aspects of the production of artists from the city of San Diego, California, among them Louis Hock, David Avalos and Elizabeth Sisco. In the years 1980 and 1990, these artists have explored the relationships between art and media in debating issues that permeate the everyday life of the region of the border of the United States with Mexico.

art, media, immigration, politics

---

196 - Revista Poiésis, n 18, p. 193-196, Dez. de 2011

The Artist's Detachment

Luiz Sérgio de Oliveira

The text seeks to investigate the implications of the practices of contemporary art in the public sphere by stressing the interest in collaborative processes in articulation, approximation, and engagement with the communities. The reflections are based on experiences from the dESAPEGO (Detachment) project, carried out by the artist Helio Branco in Niterói, which serves as the central motivation and point of convergence for these reflections.

contemporary art, collaboration, dESAPEGO, Helio Branco

Normas para submissão

A *Poiésis* é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense dedicada aos estudos contemporâneos das artes.

O Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte estimula a submissão de contribuições de todas as disciplinas e áreas de conhecimento que tenham as artes (artes visuais, dança, teatro, música, performance, cinema, vídeo, web-arte, arquitetura, urbanismo) como objeto de reflexão.

É fundamental que o artigo submetido trate as questões pertinentes à produção das artes e do pensamento crítico na contemporaneidade de forma substantiva. Os artigos submetidos serão avaliados por um corpo de revisores, e os Editores assumem que a submissão do artigo à publicação na *Poiésis* indica seu ineditismo, ou seja, que o mesmo ainda não tenha sido publicado.

SUBMISSÃO DE ARTIGO

Os artigos devem ser submetidos via e-mail, tendo assinalado na linha de assunto: "Poiésis – Submissão de Artigo". O texto do artigo e demais arquivos devem ser enviados como anexos à mensagem.

No corpo do e-mail deve ser incluído: nome do autor(es), vínculo institucional (se houver), titulação, endereço residencial, endereço de e-mail e telefone pessoal.

O endereço para submissão: **poiesis@vm.uff.br**

FORMATAÇÃO DO ARTIGO

Os artigos submetidos devem ser escritos em português, ter de 6.000 a 7.000 palavras (incluindo notas e referências), e ser enviados em arquivo doc (MS Word).

Já as imagens (em número que pode variar de 3 a 5) devem ser encaminhadas em arquivo tiff ou jpeg, com resolução mínima de 300 dpi.

Folha de rosto

Todas os artigos submetidos devem incluir uma folha de rosto com as informações de cada um dos autores, contendo: nome, titulação, vínculo institucional e situação acadêmica (se for o caso), endereço institucional, telefone institucional, e endereço de e-mail.

Formatação da página

O texto do artigo deve ser produzido em página com formato A4, margem de 2 cm nos quatro lados da página.

Resumo e *Abstract*

Antes do início do desenvolvimento do texto, o(s) autor(es) deve incluir um Resumo com de 100 a 150 palavras, redigido de forma clara e precisa, e que seja consistente com as questões tratadas no desenvolvimento do artigo. O Resumo deve ser seguido das palavras-chave, em número que deve variar entre 3 e 5.

Depois das palavras-chave, o(s) autor(es) deve incluir o *Abstract*, uma versão precisa do Resumo para a língua inglesa, seguido da versão para o inglês das palavras-chave.

Corpo do texto

Todas as páginas devem ser numeradas, e o texto deve conter: título, resumo, *abstract* (em inglês), o texto propriamente dito, notas e referências. As legendas das imagens, se houver, devem ser incluídas após as referências.

O corpo do texto deve ser justificado, sem qualquer recuo para indicação de parágrafo.

Espaçamento

O artigo deve ter entrelinhas de 1,5, com um espaçamento de entrelinhas de 1,5 entre os parágrafos. Nas Referências, deve ser incluído um espaçamento de entrelinhas de 1,5 entre as referências, de maneira a evitar erros editoriais.

Fontes

Para o corpo do texto, usar Times ou Times New Roman, corpo 12.

Nos títulos, usar Times ou Times New Roman, corpo 14, negrito, com apenas as iniciais em maiúsculas, enquanto para os subtítulos usar Times ou Times New Roman, corpo 12, negrito, com as iniciais em maiúsculas.

Palavras em língua estrangeira

Todos os artigos submetidos à *Poiésis* devem estar escritos em português, com exceção para o *abstract*, que deverá estar em inglês. Ao usar palavras em língua estrangeira, é necessário que as mesmas estejam em itálico e que a tradução para o português apareça entre colchetes, logo após o emprego da palavra estrangeira.

Regras Ortográficas

Os Editores assumem que todos os artigos submetidos à publicação na *Poiésis* já tenham sido revisados quanto às regras ortográficas da língua portuguesa, sob responsabilidade de seus respectivos autores.

Citações

A *Poiésis* prefere as referências às citações entre parênteses dentro do corpo do texto, logo após a própria citação. Em concordância com as normas estabelecidas pela ABNT (NBR 10520), as citações empregarão o sistema de chamada autor-data, no qual o sobrenome do autor deve aparecer em letras maiúsculas e minúsculas quando dentro do fluxo do texto; e, quando destacado entre parênteses, deve aparecer em letras maiúsculas, seguido de vírgula e ano de publicação, outra vírgula e número da página do texto citado.

Exemplos:

A ironia seria assim uma forma implícita de heterogeneidade mostrada, conforme a classificação proposta por Authier-Reiriz (1982).

"Apesar das aparências, a desconstrução do logocentrismo não é uma psicanálise da filosofia [...]" (DERRIDA, 1967, p. 293).

Para as citações longas (com mais de três linhas), usar a mesma formatação do corpo do texto (fonte e entrelinhas), incluindo apenas um recuo diferente do resto do texto. Neste caso, usar recuo de 4 cm desde a borda esquerda da página.

***Ibid., op. cit., loc. cit.*, etc.**

Não há necessidade do uso de *ibid., op. cit., loc. cit.*, e assim por diante. Todas as referências ao mesmo texto devem aparecer exatamente da mesma maneira, com a possível exceção dos diferentes números de páginas indicadas como fonte.

Para outras situações de citação, recorrer à NBR 10520 (ABNT).

Notas de final de texto

As notas de final de texto devem ser utilizadas para observações substantivas, mas não para o propósito de referência às fontes citadas. As notas de final de texto devem aparecer separadas do corpo do texto do artigo, imediatamente anterior às Referências (bibliográficas).

Notas de rodapé devem ser evitadas nos artigos submetidos à publicação na *Poiésis*, e seu emprego resultará na devolução do texto para revisão pelo autor.

Imagens

Deve haver clara indicação do ponto exato de inserção das imagens no texto. Uma nota entre colchetes será suficiente, conforme exemplo abaixo:

[Figura 1 aqui]

As imagens devem ser enviados em anexo ao e-mail de submissão com as seguintes características:

- arquivo tiff ou jpeg
- cores: preto, branco e escala de cinzas
- resolução mínima: 300 dpi
- saída para impressão (mínima): 13 x 18 cm
- número de imagens: de 3 a 5 por artigo

Legendas das imagens

As informações a respeito das imagens devem aparecer ao final do texto, depois das Referências, contendo os seguintes dados: nome do autor da obra representada na imagem, título da obra (em itálico), ano de realização, técnica utilizada pelo(a) artista, dimensões (se for o caso) e fonte da imagem. O modelo abaixo deve ser empregado:

Figura 1:
Mira Schendel
A volta de Aquiles, 1964.
óleo sobre tela
92 x 130 cm
(Fonte: MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.)

Referências

Ao final do texto, logo após as notas (se houver), deve ser incluída a seção intitulada Referências, com a lista completa das referências citadas no desenvolvimento do texto.

Formatação das Referências

A *Poiésis* prefere que seja empregado o nome completo do(s) autor(es), sem o recurso de apenas as iniciais do primeiro nome.

Um espaço de entrelinhas de 1,5 deve ser empregado entre cada referência, de maneira a evitar qualquer dúvida de onde termina uma referência e começa a seguinte.

Livros

De acordo com as normas da ABNT (NBR 6023), os elementos essenciais das referências de livros são: autor(es), título, local, editora e data de publicação.

Neste caso, a referência começa pelo sobrenome do autor em maiúsculas, seguido do primeiro nome e nomes do meio (se houver) em maiúsculas e minúsculas; título em itálico; cidade; editora; e ano de publicação:

Exemplo:

GOMES, Laura Graziela Figueiredo Fernandes. *Novela e sociedade no Brasil*. Niterói: EdUFF, 1998.

Periódicos

Seguindo as normas da ABNT, os elementos essenciais para referências de periódicos são: autor(es), título do artigo, título da publicação (em itálico), local de publicação, numeração correspondente ao volume e/ou número, paginação inicial e final, mês (se houver) e ano da publicação.

Exemplo:

BISHOP, Claire. The Social Turn: Collaboration and its Discontents. *Artforum*, Nova York, v. 44, n. 6, p. 178-183, fev. 2006.

Livros ou periódicos em meio eletrônico

As referências devem obedecer aos padrões indicados para livros e artigos em periódicos, com o acréscimo das informações correspondentes à descrição do meio eletrônico (disquetes, CD-ROM, *online* etc.).

Quando se tratar de obras consultadas *online*:

ALVES, Castro. *Navio negreiro*. [S.l.]: Virtual Books, 2000. Disponível em: <http://www. terra. com.br/virtualbooks/freebook/port/ Lport2/navionegreiro.htm>. Acesso em: 10 jan. 2002.

SILVA, Mauro Marcelo de Lima e. Crimes da era digital. .*Net*, Rio de Janeiro, nov. 1998. Seção Ponto de Vista. Disponível em: <http:// www.brazilnet.com. br/contexts/brasil revistas.htm>. Acesso em: 28 nov. 1998.

Quando se tratar de obras consultadas que tenham outro formato eletrônico, CD-Rom como exemplo:

VIEIRA, Cássio Leite; LOPES, Marcelo. A queda do cometa. *Neo Interativa*, Rio de Janeiro, n. 2, inverno 1994. 1 CD-ROM.

Para outras situações referentes às Referências, recorrer à NBR 6023 (ABNT).

INFORMAÇÃO FINAL

As instruções para elaboração e submissão dos artigos devem ser cuidadosamente consideradas pelos autores, uma vez que aqueles artigos aceitos para publicação que não estejam em acordo com as normas editoriais serão devolvidos para revisão e acertos pelos autores, o que poderá acarretar o atraso de sua publicação na *Poiésis*.

Os Editores agradecem a submissão dos artigos.

POIÉSIS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte

Rua Tiradentes 148 – Ingá

24.210-510 – Niterói – RJ

Telefones: (21) 2629 9680 | 2629 9672

E-mails: poiesis@vm.uff.br | cienciadaarte@vm.uff.br

Universidade Federal Fluminense

Reitor
Roberto de Souza Salles

Vice-Reitor
Sidney Luiz de Matos Mello

Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação
Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

Pró-Reitor de Graduação
Renato Crespo Pereira

Diretora do Instituto de Arte e Comunicação Social
Leonardo Caravana Guelman

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte
Luiz Sérgio de Oliveira

Mestrado em Ciência da Arte

Área de concentração
Teoria da Arte

Linhas de pesquisa
Fundamentos Teóricos
Análise Crítica
Estudos Poéticos

Professores Colaboradores
Guilherme Werlang da Fonseca Costa
Pedro Hussak Van Velthen Ramos
Rosana Ramalho de Castro
Ued Maluf
Wallace de Deus Barbosa

Corpo Docente Permanente
Andrea Copeliovith
Ana Beatriz Fernandes Cerbino
Jorge Vasconcellos
Leandro Mendonça
Ligia Dabul
Luciano Vinhosa
Luiz Guilherme Vergara
Luiz Sérgio de Oliveira
Martha D'Angelo
Martha Ribeiro
Tânia Rivera

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte - UFF
Rua Tiradentes, 148 | Ingá | Niterói / RJ - 24210-510
tel. (21) 2629-9672